

何香凝美术馆
艺术史名著译丛

范景中　主编

美术史的实践和方法问题

〔奥〕奥托·帕希特　著
薛墨　译　张平　校

商務印書館
创于1897　The Commercial Press



何香凝美术馆·艺术史名著译丛
范景中　主编

美术史的实践和方法问题

〔奥〕奥托·帕希特　著
薛墨译张平校

商务印书馆
创于1897 The Commercial Press
2017年·北京

图书在版编目（CIP）数据

美术史的实践和方法问题 /（奥）奥托·帕希特著；
薛墨译. — 北京：商务印书馆，2017
（何香凝美术馆艺术史名著译丛）
ISBN 978－7－100－13160－5

Ⅰ. ①美…　Ⅱ. ①奥…②薛…　Ⅲ. ①美术史—研究—
西方国家　Ⅳ. ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2017）第055061号

美术史的实践和方法问题
〔奥〕奥托·帕希特　著
薛　墨　译　张　平　校

商　务　印　书　馆　出　版
（北京王府井大街36号　邮政编码 100710）
商　务　印　书　馆　发　行
山东临沂新华印刷物流
集团有限责任公司印刷
ISBN 978－7－100－13160－5

2017年4月第1版　　开本 670×970　1/16
2017年4月第1次印刷　　印张 12

定价：42.00元

作者简介

奥托·帕希特（Otto Pächt，1902—1988），奥地利美术史家，新维也纳艺术史学派的关键人物。曾在维也纳大学的马克斯·德沃夏克和尤利乌斯·冯·施洛塞尔门下学习美术史，并获得博士学位。纳粹德国时期移居英国，在瓦尔堡研究院和牛津大学担任研究员和讲座教授，1963 年回维也纳大学任美术史教授。帕希特曾为牛津大学博德林图书馆和奥地利国家图书馆收藏的彩绘写本编撰目录，堪称中世纪书籍插图研究的奠基之作。他对中世纪彩绘写本研究以及 15 世纪荷兰、法国、德国绘画与雕塑等研究领域产生过深远的影响。

译者简介

薛墨，美术史博士，现任职于南京师范大学美术学院，主要从事美术史及相关领域的研究。

THE PRACTICE OF ART HISTORY
REFLECTIONS ON METHOD

OTTO PÄCHT

Otto Pächt

Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis

The Simplified Chinese edition is translated from THE PRACTICE OF ART HISTORY: Reflections on Method.

本书根据哈维·米勒出版集团1999年平装版英译本译出。

“何香凝美术馆·艺术史名著译丛”编委会

总　序

范景中

卡夫卡曾说：通天塔建成后，若不攀爬，也许会得到神的宽宥。这一隐喻，象征了语言交流的隔绝。同样的想法，还让他把横亘的长城与通天塔的垂直意象做了对比。不过，攀爬通天塔所受到的惩罚——“语言的淆乱”，却并未摧毁人类的勇气。翻译就是这种魄力与智慧的产物。

7世纪，玄奘（？—664）组织国家译场，有系统翻译佛经，堪称世界文化史上的伟大事件。那时，为了满足信众的需要，印刷术或许已经微露端倪，但译本能广泛传播，最终掀起佛教哲学的神化风宣，还要靠抄书员日复一日的枯寂劳动。20世纪敦煌藏经洞的发现，让人们能够遥想千年前抄书的格局。当年抄书员普普通通的产品，现在都成了吉光片羽。

远望欧洲，其时的知识传播，同样靠抄工来临写悠广。但是两个半世纪后的公元909年，开始传出一条消息，说万物的末日即将迫近。这在欧洲引起了极大的恐慌，知识的流动也面临着停断的危险。处在如此岌岌危惧之际，心敬神意的抄书员或许会反问自己，继续抄写这些典籍有何益处，既然它们很快就要烟灭灰飞于最后的审判。

他们抄录的书，有一部分就是翻译的著作，是让古典微光不灭的典籍。幸亏抄书员不为*appropinguante mundi termino*［世界末日将至］的流言所撼动，才让知识最终从中古世纪走出，迎来12世纪的文艺复兴。

这些普通的历史常识，让我经常把翻译者和抄书员等量齐观。因为他们的工作都不是原创。有时，欣赏南北朝写经生的一手好字，甚至会觉得翻译者还要卑微。不过，我也曾把一位伟大校书者的小诗改换二字，描绘心目中

所敬重的译者—抄工形象：

一书逡译几番来，岁晚无聊卷又开。

风雨打窗人独坐，暗惊寒暑迭相摧。

他们危坐于纸窗竹屋、灯火青荧中，一心想参透古人的思想，往往为了一字之妥帖、一义之稳安，殚精竭思，岁月笔端。很可能他们普普通通，只是些庸碌之辈或迂腐之士，但他们毕恭毕敬翻译摹写那些流芳百世的文字，仅此一点，就足以起人"此时开书卷，心魂肃寻常"之感。更何况，若不是他们的默默辛苦，不朽者也早已死掉了。

玄奘大师为翻译所悬鹄的"令人生敬"，大概就隐然有这层意思。这也使我们反躬自问：为什么让那些不朽者不朽？我想，答案必定是人言言殊。但最简单最实在的回答也许是，如果没有他们，我们的生活就少了一个维度，一个叫作时间的维度；它一旦阙如，我们就会像是站在荒漠的空旷之野，前面是无边的茫茫，身后是无边的黯黯。

我推测，歌德的几行格言短句表达的也是这个意思：

Was in der Zeiten Bildersaal

Jemals ist trefflich gewesen

Das wird immer einer einmal

Wieder auffrischen und lesen.

（*Sprüchwörtlich*, Ⅱ, 420）

歌德说，在时间的绘画长廊中，一度不朽的东西，将来总会再次受到人们的重新温习。这几句诗和歌德精心守护文明火种的思想一致，它可以用作翻译者的座右铭。

文明的火种，概言之，核心乃是科学和艺术。科学是数学、逻辑的世界，艺术是图像、文字的世界。撇开科学不谈，对艺术的研究，尤其对艺术史的

研究，说得大胆一些，它代表了一种文明社会中学术研究的水平，学术研究的高卓与平庸即由艺术史显现。之所以论断如此，也许是它最典型代表了为学术而学术的不带功利的高贵与纯粹。而这种纯粹性的含量，可以用来测试学术的高低。王国维先生谈起他羡慕的宋代金石学也是这样立论的：

> 赏鉴之趣味与研究之趣味，思古之情与求新之念，互相错综。此种精神于当时之代表人物苏轼、沈括、黄庭坚、黄伯思诸人著述中，在在可以遇之。其对古金石之兴味，亦如其对书画之兴味，一面赏鉴的，一面研究的也。汉唐元明时人之于古器物，绝不能有宋人之兴味。故宋人于金石书画之学，乃陵跨百代。近世金石之学复兴，然于著录考订，皆本宋人成法，而于宋人多方面之兴味反有所不逮。(《王国维遗书》，第三册，上海书店出版社，第718页）

观堂的眼中，金石学属于艺术史。金石器物就像书画一样，最易引牵感官的微赜纤末，带起理性的修辞情念。宋代的学术之所以高明，正在艺术兴味的作用。陈寅恪先生也是同一眼光，他评论冯友兰的哲学史，说过类似的意见,《赠蒋秉南序》也赞美“天水一朝之文化，为我民族遗留之瑰宝”。

追随这些大师的足迹，我们不妨发挥几句：一个文明之学术，反映其势力强盛者在科学技术；反映其学术强盛者在艺术研究，鉴赏趣味与研究趣味的融合，最典型则是艺术史的探索。这是将近两百年来世界学术发展的趋势，现代意义的艺术史著作、鲁莫尔的《意大利研究》[*Italienische Forschungen*]（1827—1832）可作其初始的标记。它出版后，黑格尔不失时机引用进了《美学讲演录》。

恰好，鲁莫尔［Carl Friedrich von Rumohr］（1785—1843）也是一位翻译家，是一位为学术而学术、不计名利、不邀时誉的纯粹学人。他研究艺术史出于喜爱，原厥本心，靠的全是个人兴趣。Character calls forth character［德不孤，必有邻］。参与这套艺术史经典译丛的后生学者，不论是专业还是业余，热爱艺术史也都是倾向所至，似出本能。只是他们已然意识到，社会虽然承平日久，

可学术书的翻译却艰难不易，尤其周围流行的都是追钱追星的时尚，就更为不易。这是一个学术衰退的时期，翻译者处于这种氛围，就不得不常常援引古人的智慧，以便像中古的抄书员那样，在绝续之交，闪出无名的、意外的期待。1827年7月歌德给英格兰史学家卡莱尔［Thomas Carlyle］写信说：

> Say what one will of the inadequacy of translation, it remains one of the most important and valuable concerns in the whole of world affairs.［翻译无论有多么不足，仍然是世界的各项事务中最重要最有价值的工作。］

他是这样说，也是这样做的。我们看一看汉斯·皮利兹［Hans Pyritz］等人1963年出版的《歌德书志》［*Goethe-Bibliographie*］，翻译占据着10081—10110条目，约30种之多，语言包括拉丁语、希腊语、西班牙语、意大利语、英语、法语、中古高地德语、波斯语以及一些斯拉夫语。翻译一定让歌德更为胸襟广大、渊雅非凡，以至提出了气势恢宏的*Weltliteratur*［世界文学］观念。他的深邃弘远也体现在艺术研究上，他不仅指导瑞士学者迈尔［Johann Heinrich Meyer］（1760—1832）如何撰写艺术史，而且自己也翻译了艺术史文献《切利尼自传》。

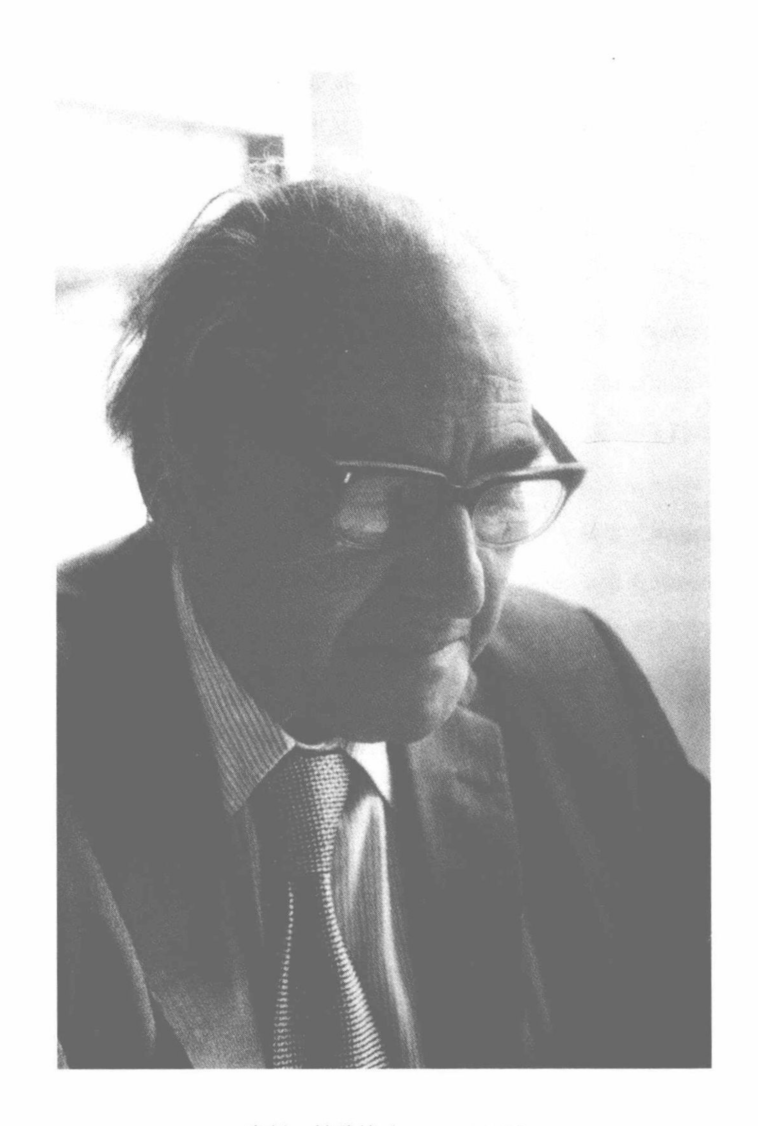
歌德对翻译价值的启示，我曾在给友人的短信中有过即兴感言：

> 翻译乃苦事，但却是传播文明的最重要的方式；当今的学术平庸，翻译的价值和意义就更加显著。翻译也是重要的学习方式，它总是提醒我们，人必犯错，从而引导我们通过错误学习，以至让我们变得更谦虚、更宽容也更文雅，对人性的庄严也有更深至的认识。就此而言，翻译乃是一种值得度过的生活方式。（2015年5月29日）

把翻译看为一种值得度过的生活方式，现在可以再添上一种理由了：人活在现象世界，何谓获得古典意义上的autark［自足］，难道不是把他的生命嵌入艺术的律动？翻译这套书也许正是生命的深心特笔，伴着寒暑，渡了春魂，摇焉于艺术的律动。这律动乃是人类为宇宙的律动增美添奇的花饰绮彩。

本丛书由商务印书馆与何香凝美术馆合作出版；书目主要由范景中、邵宏、李本正、黄专和鲍静静拟定，计划出书五十种；选书以学术为尚，亦不避弃绝学无偶、不邀人读的著作，翻译的原则无他，一字一句仿样迻写，唯敬而已。

草此为序，权当嚆引，所谓其作始也简，其将毕也必巨也。



奥托·帕希特（1902—1988）

中文版序

本书以奥托・帕希特在维也纳大学系列讲座的讲稿为基础编撰而成，最初为德文，编撰者有约尔格・奥伯海德歇尔［Jörg Oberhaidacher］、阿图尔・罗泽瑙尔（Artur Rosenauer）和格特鲁特・希科拉［Gertraut Schikola］，他们主要是补充完成了一些注释。三位编者均为本书作者的学生，后成为同事。

本书中文版得以问世，全得力于薛墨先生的翻译。至此，本书不仅有英文、法文、意大利文、西班牙文和日文版，而且在汉语读者中得以传播，我由衷地感激译者所付出的努力。

克里斯托弗・S. 伍德［Christopher S. Wood］先生能为本书作序，实在是荣幸之至。在序言中，他既说明了奥托・帕希特在维也纳艺术史学派中的重要地位，同时还指出了帕希特先生对当前艺术史研究的意义。

最后我要向商务印书馆致以谢意，她使汉语世界对帕希特先生传奇的教育方式产生兴趣。我父亲自己曾写道："我在课堂上，有意激发年轻艺术史学者的自觉意识和自我批判精神，诚如沃尔夫林所言，'借助众多例证说明解决问题的方法'。但我更想说，必须对所研究作品本身加以涵泳体察，达到共鸣后发现问题，并非一口气摆出已确定、拟好的方案。总之在我看来，一种研究方法并非始于思辨推论，而是来自对眼睛观察艺术品的感知过程加以理性的思考。我一直相信，艺术史所关注的内容始于眼睛而非文字。"

米夏埃尔・帕希特

目　录

美术史的实践

我的意图并非如本书之名所示，仅去探讨方法论本身，也不希望对这门当前被称为“基础科学”的学科做基础理论研究，更不想发展甚或勾勒出一幅艺术史研究新方法的蓝图，这显然超逾了我的能力范围。本书所讨论的问题都极其普通，目的是寻找一种我们艺术史家从事研究的有效方法。传统经验认为——思想史上任何具批判精神的研究者对此都深有体会——探究任何现象的成败，通常主要取决于智力和感官感受力，以及我们研究所凭借的思想工具。探讨音乐现象和视觉艺术尤其如此，首先必须在完全脱离理性控制的情况下体验和“重温”艺术。所以找到培养我们感官敏感性的方法和手段非常关键，但仅仅在脑子里思索这些方法和手段是没用的，只有用一种实证的方法才能取得成功。同时，我们还需要反思，必须既反观作为观众的自身，也思考我们的研究对象——艺术品。

当然，此研究还要对我们作为发展论史学家或博物馆人在实践工作中所使用的方法加以考察，以此估测这些手法是否完全适用于我们的目的。[1]我们外出旅行，首先要确保自己乘对了火车。研究艺术史，人们不会这么做，结果他们惊奇地发现自己走进了死胡同或到了错误的目的

地。对那些从未想过去证实艺术史本身是不是他们要搭乘的火车的人，其结果可想而知。

从我首次（20世纪60年代）就这一主题做系列讲座以来，我们的大学一直变动不居，许多因素直接或潜在地影响了艺术史的教学与研究。这是上面提到欲从思想上对艺术史研究做考察的另一个原因。有人试图将视觉艺术研究引上新轨道，而那些要修改教学大纲的人，意在突破此前艺术史研究范围过于狭窄的状况，这些都表现出了当代普遍对革新的迷恋。简言之，他们的观点认为，艺术史应该由一种更普遍的学科或称之为艺术科学（Kunstwissenschaft）取而代之，并且它首先不应是一门历史学科。

确实，研究美术作品不一定从历史角度来考虑问题。将其置于艺术社会学、艺术心理学、文化研究或美学的语境中进行思考完全合乎常理，也就是说，完全可从其他众多不同的学术角度来研究美术作品。谈到我们研究方法[①]的局限，只需看看德语学术中的其他邻近学科，在这些学科中，历史的角度，准确地称是历史研究法，和哲学及其他语言学科一样，只是大学必修的科目之一，这一点也会令我们想到《美学与普通艺术研究》[*Journal of Aesthetics and General Art Studies*]这本广受赞誉的德国学术期刊。

狭隘的历史偏好的确会限制我们的眼界，削弱我们的知识，而与从其他角度研究艺术的学科建立长久联系无疑将是众望所归。尽管如此，目前艺术的**历史**[history]依然是视觉艺术研究的主要方向，这一点毋庸置疑。我们艺术史学家甚至不用考虑研究对象的其他方面就可解决许多（尽管并非全部）我们所关心的关键问题；但那些艺术社会学、一般文化研究等其他学科的同行们，只有不断吸收艺术史研究成果，他们的

① 指艺术史的研究法。——译注

研究才能继续。这一情况的原因很多，此处我只想指出一点，就是艺术史家为他们提供研究所据的材料。任何系统研究都需要以艺术作品为对象，但是艺术对象［art object］本身并非艺术品［art work］。正如汉斯·泽德尔迈尔曾明确指出的[2]，在可控的历史探究过程中，须把对象转化为作品，把物质材料转变为艺术现象。



一　走近艺术品

自然主义风格要比非自然主义更容易让人把艺术对象误当作艺术品。故而，这令那些无法对出自艺术家之手的肖像画和精美照片做出区分的人困惑不已，也使那些误将模特之美当成图画之美的人无所适从。这一情况我稍后再做具体讨论。此处，我先选取一些原始素材在转化为艺术的过程中形式变化显著的例子，作为讨论的内容。对于那些缺乏历史知识的观者来说，这些艺术对象不具任何意义，它看起来陌生且神秘，充满矛盾而意味索然，不但令人不称心，甚至心生厌恶。只有经过努力，消除了观看障碍，观者才能领悟其中的意味。换而言之，只有观者成功（实际上很少实现）参透其中的奥意，除去生疏感，熟悉其特性，用一句老生常谈却意蕴深长的话来说，就是培养起对它的趣味，才能真正理解艺术对象。

22

此一现象并非我们时代所特有。中世纪有一个故事说的是一位饱学而敏感之士，偶遇一件完全陌生的艺术品。文献记载虽不规范，但还比较确切，我们可以将其视为对上述经验的印证。故事的主角是吉拉德斯·坎布伦塞斯［Giraldus Cambrensis］，也称威尔士的吉拉德，他多方游历，担任过主教，还是法学家、历史编撰者，英格兰亨利二世时期曾

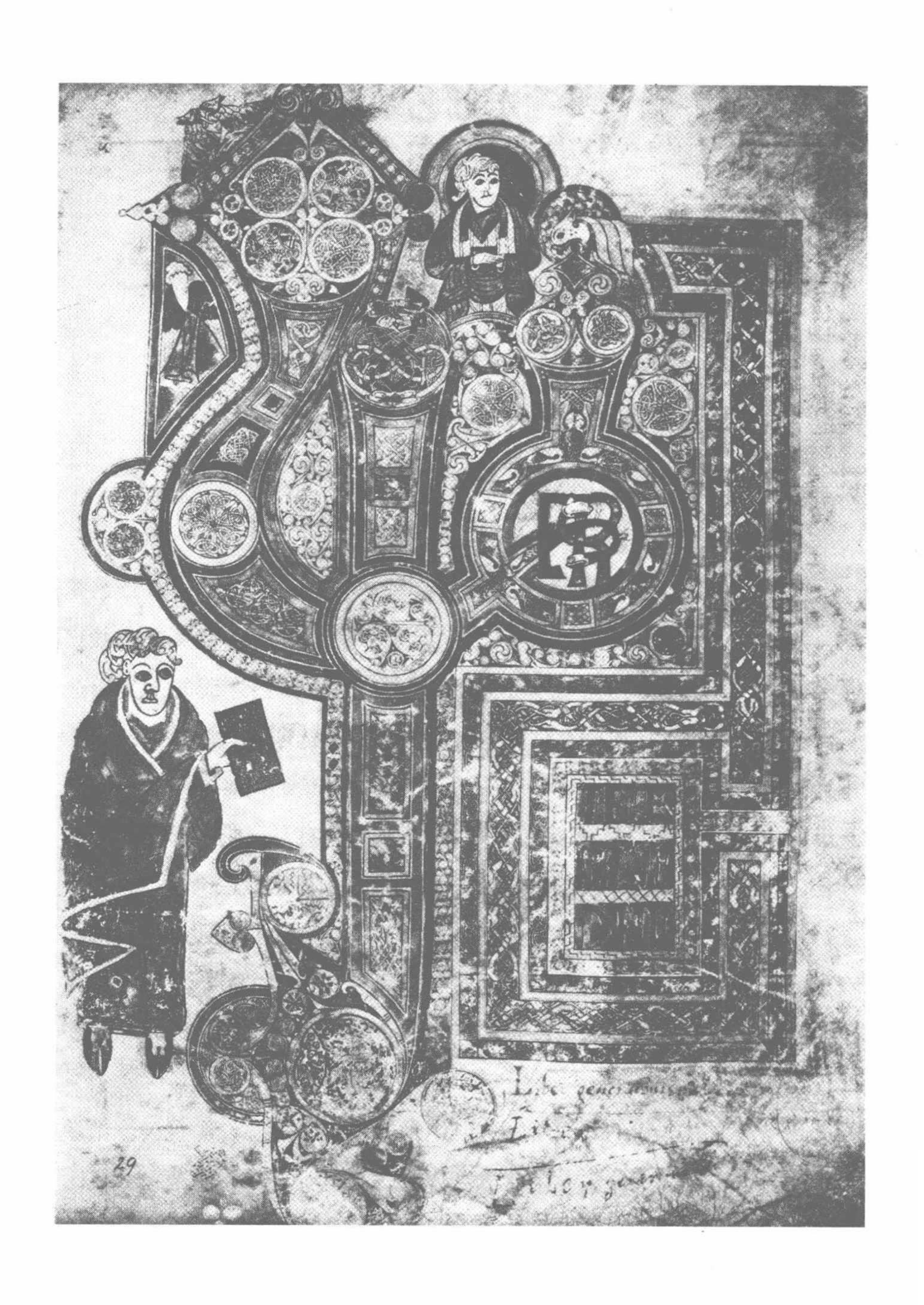


图1 《凯尔斯书》，首字母页

任外交官。1185至1186年间，他来到爱尔兰——西方世界最远之地，第二年就编纂了第一部爱尔兰地志。[3]虽然吉拉德斯身上流着凯尔特人的血，而且基督教正是从爱尔兰这个岛屿出发传到英国大部分地区和欧洲大陆的，但他却把爱尔兰描绘成一个完全未开化的国度，住着半野蛮的人，奇异的风俗仍旧流行。在基尔代尔，吉拉德斯见到了一本附有华丽彩绘的古老福音书，这座城市现在依然耸立着一座爱尔兰最早的教堂。从他的描述中，我们毫不怀疑地相信，那是一本前加洛林王朝时期的写本（图1）。

吉拉德斯简洁的自传体式记述，是现有关于古爱尔兰彩绘写本的最早叙述文献，动人地描述了一位12世纪人眼中对8世纪作品的印象。他本人依旧完全以中世纪的方式去思考和感受，这点从他的标题可见一斑——“关于一本不可思议的书”。吉拉德斯指出，童贞圣女（圣布里吉特［St Brigid］）在世时，在一位天使的口授下完成了这本书。尽管我们不清楚吉拉德斯自己是否完全相信这些传奇故事，但他却向人们讲述这些从当地听来的故事。吉拉德斯对图画描述的客观、精确程度令人称奇，他对图画的描述也成为早期对观看方式加以反思的典范。他写道：

> 上帝神情威严；福音使者形态神秘，有六翅、四翅、两翅者，另有鹰、牛、人、狮等图像，不可胜数。若浮光掠影式视之，其状如涂鸦，形式间毫无关联，无法寻得精巧细物，多的是奥妙义理。但若砺目以深视，洞入艺术奥堂，则满目精致而秀绝，娴熟而简括，互相盘剥交织，一片绚烂之色，此物乃神助之功而非人力能为。[4]

吉拉德斯显然认为，若以日常方式视之，把它们当插图来看，这些彩绘杂乱无序，远不能令人满意。但如果懂得将其看作意味十足的装饰图，就可发现其中所蕴藏的美。吉拉德斯告诉我们，为了破译这一神秘

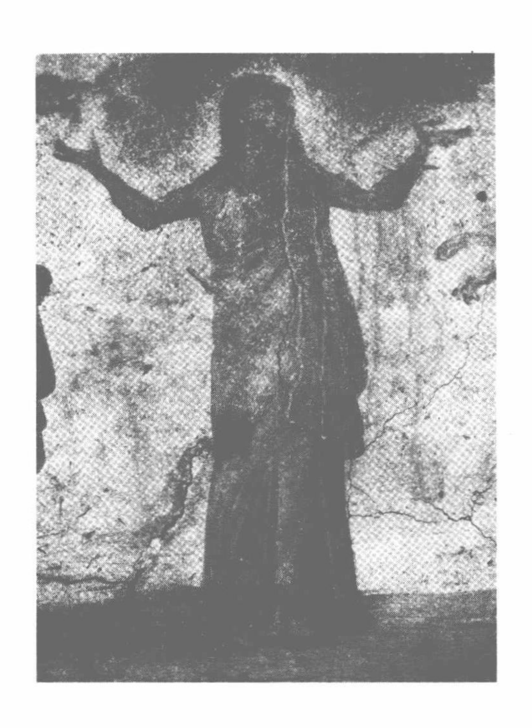


图2 《祈祷者像》，罗马，普西尔拉地下墓室

艺术，需培养对形式交织所产生的魅力的感受力。这种魅力绝非我们今日称赞一件“魅力十足”的艺术品时内心表现出的淡然，而是闪耀着真实的魔力。从根本上看，这显然是中世纪解决问题的一种方式，吉拉德斯借助神话来解释神秘感：此作并非出自人类之手。

今日，我们把艺术对象从完全陌生转为已知或可知之物的过程，与把不认识、不理解的文本变成能读懂的文字的过程相比，其内心发生的变化是一样的。打个比方：为了读懂外语文章，我们不得不去学外语词汇、语法以及句法。过去艺术的语言，包括了传统手法、形式以及表达惯例，这些在创作之时视为理所当然的东西，早已成了陌生之物，如服

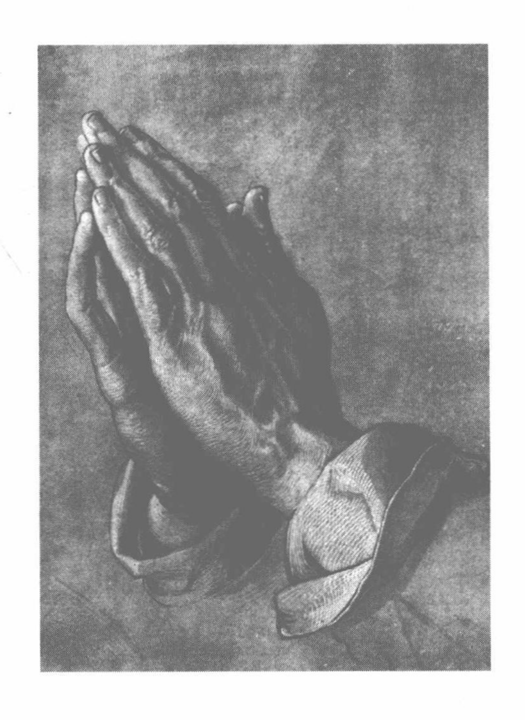


图3 丢勒：海勒祭坛画使徒画像习作

装细节、姿势的象征意义等。

在早期基督教艺术中，祈祷者像［orans］（图2）是最常见的母题之一，广见于地下墓穴和石棺。祈祷者通常正面相视，双臂上举，左右伸张，掌心向上。今天的观者（至多）从书本了解到这是一个祈祷者的姿势，或是虔诚的象征。但在过去，当合掌祈祷（图3）还没有成为习惯时，任何人见到这个姿势，无须任何解释，自然明白这是在祈祷。此类情况，如外文词汇一般，只能从基督教及其他考古材料中获得解释：久被遗忘了的昔日事实。

不只日常生活，就是图像本身也有惯例，而基督教考古和有关中世

prim; CXVIIII·

Si quis acceperit uxore̅ nuper, non procedet ad bella.

Non pignorabis mola̅. CXX·

Si captus fuerit fur. CXXI·

In mente habe que fecerit d̅n̅s marie. CXXII·

Debitore̅ n̅ fenerabis p̅ximum. CXXIII·

·CXXIIII· In pignore pauperis non dormies. & merce̅de̅ laborantis ne tarde reddideris. CXXV·

Non morientur patres p̅ filiis. CXXVI·

Non declinabis iudiciu̅ aduene & orfanῑ & uidue.

Non pignorabis uidua̅. CXXVII·

Si secaueris segete̅. CXXVIII·

Si colligeris oliuam. CXXVIIII·

Si uindemiabis uinea̅. CXXX·

·CXXXI· Si iudicaueris impiu̅ dabis ei xl flagellos.

Non infrenabis boue̅ triturante̅. CXXXII·

·CXXXIII· Si quis mortuus fuerit quis habens uxore̅ sine filiis. accipiet ea̅ frat̅ ei'. CXXXIIII·

·CXXXV· Si noluerit homo accipere uxore̅ fr̅is sui.

Si rixati fuerint duo homines int̅se. CXXXVI·

·CXXXVII· Non erit tibi pondus iniquu̅ & mensura dupplice̅.

In mente habe quanta tibi CXXXVIII·

fecerit amalech. CXXXVIIII·

Cu̅ intraueris in terra̅ qua̅ d̅n̅s d̅s dabit uobis.

Et dixit moyses CXL·

ad pp̅l̅m tacete & audite. CXLI·

Hi s̅t stabu̅t benedicere plebe̅ & hi maledicere.

Maledict' omnis CXLII·

qui fecerit h̨ec. CXLIII·

Si custodieritis p̅cepta d̅n̅i̅ uenient super uos benedictiones om̅s. CXLIIII·

Si non audieritis. uenient in uos maledictiones iste·; CXLV·

·CXLVI· Uocauit moyses om̅s filios isr̅l. & dix̅ ad eos. scitis quanta fecerit d̅n̅s pharaoni p̅p̅t̅ uos. CXLVII·

Quare s̅t absconsa d̅o̅ que aut̅ pala̅ nobis.

Prope est uerbu̅ in ore tuo CXLVIII·

& in corde tuo. CXLVIIII·

Ecce dedi ante oculos tuos uita̅ & morte̅. CL·

Et c̅ consumauit moyses om̅ia uerba ista. CLI·

Et uocauit moyses ihesum & dixit ei. uirilit̅ age & conualesce. CLII·

Dix̅ d̅n̅s ad moysen. tu dormies cu̅ patrib; tuis & fornicabitur plebs h̨ec post deos alienos.

Scripsit moyses canticu̅ hoc. CLIII·

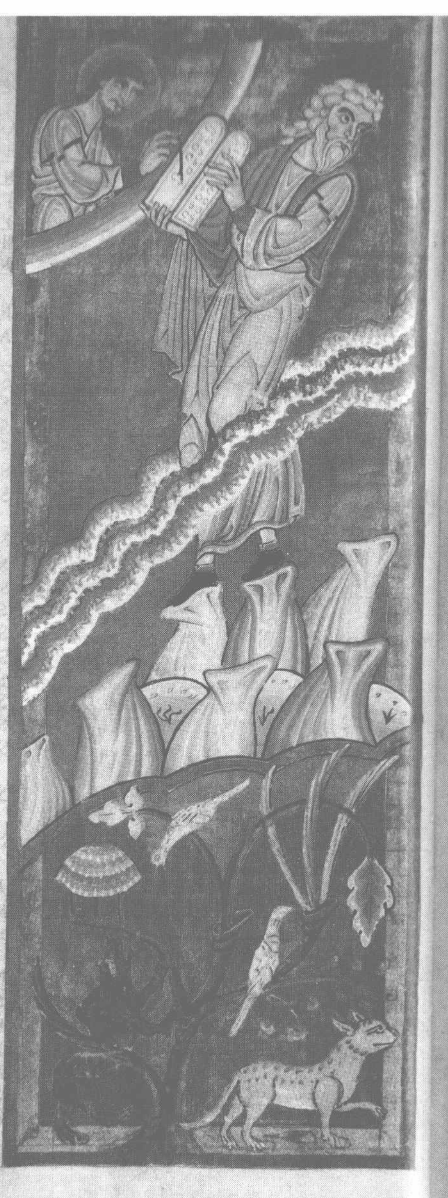
CLIIII· Dixit d̅n̅s ad moysen. ascende in monte̅ abarim & morere ibi. CLV·

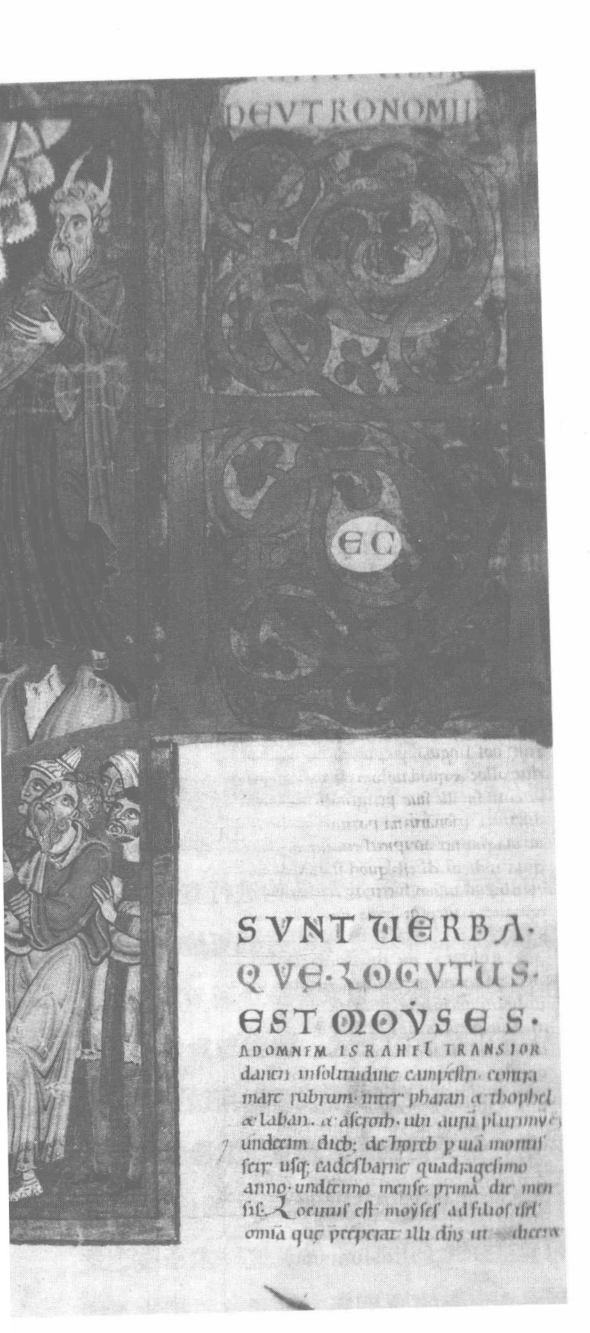
Benedixit moyses homo d̅i̅ filios isr̅l. CLVI·

Mortuus est moyses in t̅ra moab. CLVII·

Et non fuit p̅p̅h̅a in isr̅l. sicut fuit moyses.

EXPLICIUNT CAPITULA.





彩图*《摩西受法典》，
出自《埃德蒙特大圣经》，
横56厘米，纵41厘米，维也纳，
奥地利国家图书馆（fol. 68v, fol. 69r）

* 原书为彩图。

纪日常生活的记载对此却只字未提。图像表现的惯例反映了当时的观察与思考习惯，以及图形想象的模式。因此，问题在于：我们如何掌握这些图像特有的表现手法呢？吉拉德斯要我们“砺目深视”。也许，我们需要将此具体艺术形式内化为己有。

为了达到这一目的，迄今为止惯用的手法是依据风格来认识图像，即为了把握某件作品中作者预设的观看方式，就须探究它如何显出现有样式，需追寻其风格上的先例。事实上，这是一种间接的追问方式：相当于问到某人是谁时，回答却是他从哪里来，以及他要到哪里去。这一24 点我们后面要讨论。人们常常会忘记，追溯一种风格的历史并不一定要对这种风格加以解释。尽管如此，在大多数情况下，如果了解了某一演化过程的起源，便大大有助于我们更好地理解其最终产物。

关于发展史的研究方法对理解单件作品所具有（或能有）的价值，海因里希·沃尔夫林［Heinrich Wölfflin］曾有过独到的评价——这在今天显得更及时——他说：“习惯于用历史学家的眼光看世界的人，乐于看到事物的源头和终点，哪怕是部分内容，他认识到既有事实不是偶然，而是过程发展的结果。”[5]

从理论上讲，相较于历史学的方式，不管是对结构进行直接的现象学分析，还是对形式元素的图像志阐释，非历史学的方式可能更有助于理解艺术创作的特性、意义和独特视像。不难想象，一个有着现代感知力的人，只要掌握了认识艺术品内在品质的方式，就会与对象产生共鸣。某一历史时期的艺术得以重新发现，应归功于发现时所流行的风格与之前艺术间存在或显或隐的联系；这类情况在艺术史上发生过不止一次。现代印象派首次发现了古代晚期的错觉主义艺术手法的价值；[6]这并非巧合，从印象派时代起“错觉主义”（illusionism）这一术语被创造29 出来。同样，手法主义是文艺复兴和巴洛克之间特有的风格，但也是在现代表现主义艺术时期才恢复了其地位。[7]然而，为那些已不熟悉、变



图4　希罗尼姆斯·博斯：《尘世乐园》（局部）

得怪异的艺术谱写历史图景，历史学家不能完全依据变幻莫测的当代艺术，而且，现代趣味中的诡谲机巧是值得怀疑的。我们学科中一位学识博洽的学者曾指出，杰出的艺术史学家可能是那些完全没有审美趣味的人。[8]现代视角能引导我们理解艺术品，此前我们对这些艺术品一无所知。但如何能保证我们的理解正确可信，不是曲解呢？

这是一个令人苦恼的问题，并引出了一个关于阐释的一般问题。当我们自认为终于如己所愿、正确理解了某件艺术品时，我们怎么能知道我们的理解一定对呢？再回到那个关于艺术品视觉欣赏和文字辨认的类比上来：我们何时能清楚地认识到自己真正读懂了这些文字，连晦涩难

解之处也明白无误？如何能确定不是用对文本的主观阐述蒙蔽自己呢？人们一次又一次地对那些极具个人特色的艺术家，如希罗尼姆斯·博斯［Hieronymus Bosch］的作品（图4）加以阐释，认为它们是某种哲学或神学思想的产物和表现。这些阐述既无法使世人信服，也无法阻止其他解释的出现，更不排除完全相左的观点，但都自认为很有道理。

如同自然科学中对物质实体的解释一样，任何试图阐释甚至描述一种精神事实的做法，都不外乎从假设前提入手。不论自然科学还是人文学科，一种缜密方法与纯主观构想和阐释之间的区别就在于，前者必须对所作假设加以证明。以风格原则为基础的历史研究方法，比其他视觉研究路径和模式有明显的优势：它具有自我检验功能。威廉·狄尔泰是现代人文学科的创始人之一，他认为，通过严密的演绎、推理过程来论证某观点是历史学家应具备的能力；那些通过验证的就可被认为是确信无疑的结论，一种对事实的正确解读。[9]对艺术史问题而言，从历史角度来考察某件作品，将其视为发展之链上的一环——用沃尔夫林的话来说，就是把“已存在的事实……当作变化过程的结果”来理解——是为了使对象不孤立存在，并减少对其主观阐释的随意性。正确的解读使我们既与早期及后来的艺术品，也与当代艺术品之间建立起令人信服的联系。

二　陌生的空间观念

与其空谈不如举些实例，以此说明当我们尽力理解了作品的语言、并对其做历史定位时，作品发生的变化。首先，我要分析一件与我们空间视觉习惯不同的作品；而后在对另一件作品的分析中，我们会发现阻碍视觉理解的主要障碍在于对时间的一种陌生解释。

《埃德蒙特大圣经》是罗马式风格中萨尔斯堡学派的插图手稿杰作，书中《申命记》一章前有两幅与书页尺寸相等的《摩西受法典》[即《摩西十诫》]图（图5和彩图）。每幅图有一栏文字的宽度，故事情节清晰可辨。左图中，摩西正接受《法典》，上帝在《法典》上书写戒律，而摩西的头却转向另一边；右图中，摩西正准备把《十诫》传给聚集在山脚下的人。在第二个场景中，摩西的面貌有了变化，因为拉丁文圣经把“他的脸放着光彩”（《出埃及记》34:30）错译成“他的脸上长了角”。

在描绘这一场景时，我们陷入了困境。两幅图的画面都分为三个区域，均以金色作底。左边底部绘有一棵树和鸟兽，右边对应的位置是一群人。两幅图的中间都有一簇铁砧形彩色物块，它们是摩西的讲坛，而

32

且显然想画出山地面貌。山峰之上，两幅图同样都在金色背景上描绘摩

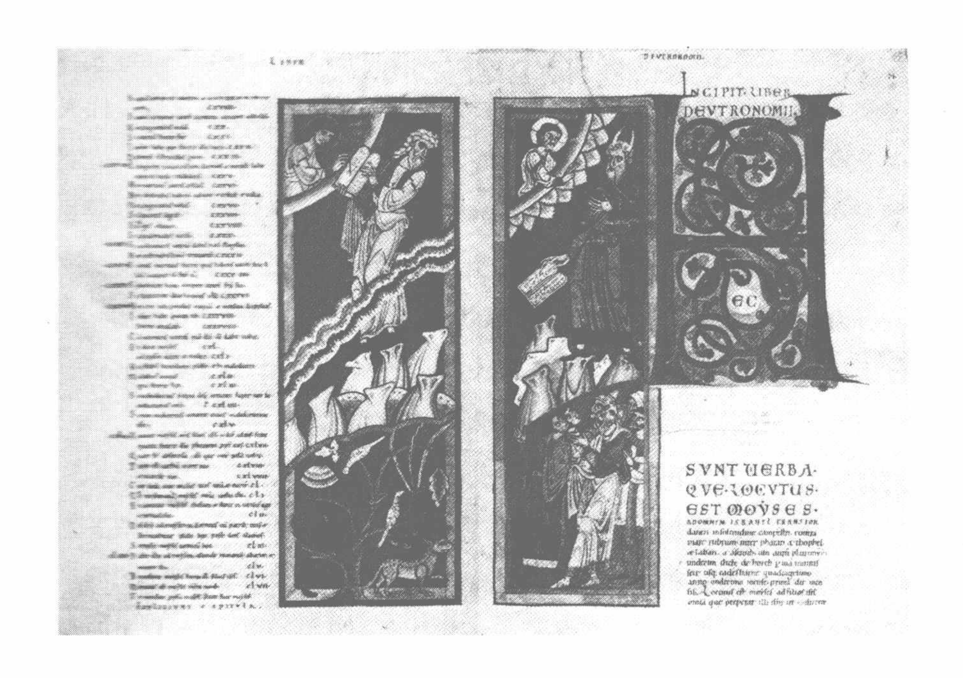


图5 《摩西受法典》，出自《埃德蒙特大圣经》

西的形象。顶部左上方一条红边、白色弧线划出了1/4圆形的空间，画的是上帝半身像。在左边场景中，一条由红、白、绿三色组成的波浪形条纹，从摩西的膝盖下方斜向穿过。

你会发现，如果不是确定无疑，我们都避免使用一些具象性词汇。当然，这种克制显得很不自然。实际观看时，我们眼睛的反应完全不同。受原有知识的引导，我们的眼睛会有选择地观看：不仅看到图中的人形，而且还有石头和云朵。对此，忽视具体对象的观看方式常常是一种非常有效的矫正方式。如此一来，或许可以更好地描写观看印象：我们看到的是一系列纵向叠置的区块，金色的背景被人物形象和其他有生命或无生命的形状隔断。尤其是左图下方所绘之物，会使我们想起镂空

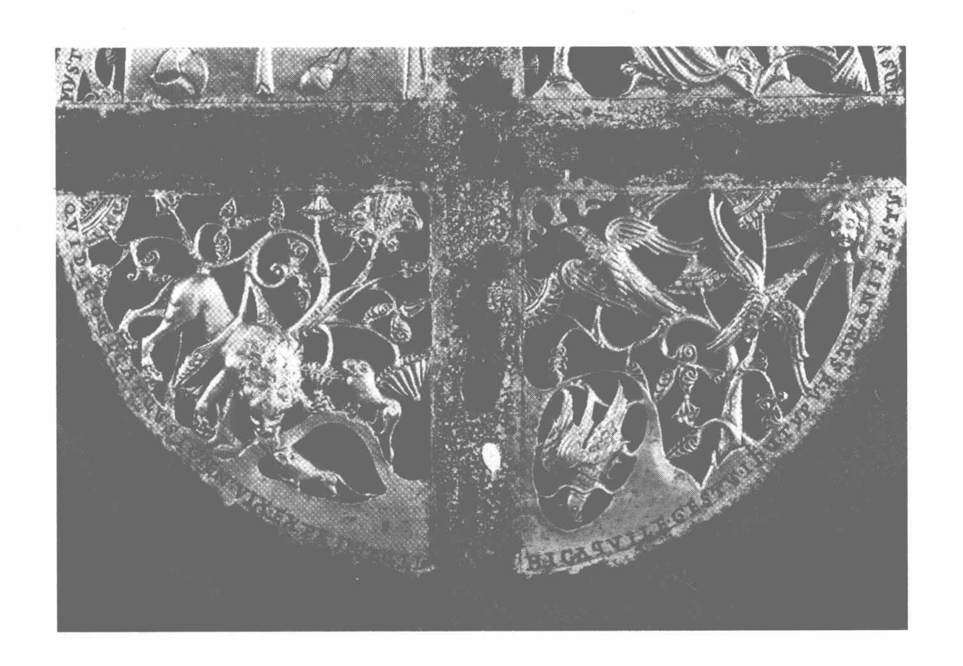


图6 克雷姆斯米斯特十字盘饰物（局部）

的金属饰物（图6）。

我们对画面情景最多是些模糊的认识——摩西在上、人群在下，而对空间内容却无法理解。即使接受了情景与空间的割裂，一些人还是会对画面上重力的纵向分布感到困惑。特别是在左图中，从下方精细的树叶开始，至上方摩西的庞大身体结束。为什么会出现这种奇形怪状的树桩似的地形？在中世纪盛期的艺术中，尤其是旧约里很少会有圣像的革新，所以就有必要找寻出萨尔斯堡派摩西像的圣像渊源。同时，早、中期的拜占庭式图画也提供了可比较的对象，对一幅深受意大利-拜占庭影响的萨尔斯堡画派的罗马式绘画作品来说，这种比较并不会令人觉得有牵强感。

34



图7 《摩西在西奈山》，出自士麦那《圣经·旧约》首八卷



图8 《摩西受法典》，出自士麦那《圣经·旧约》首八卷

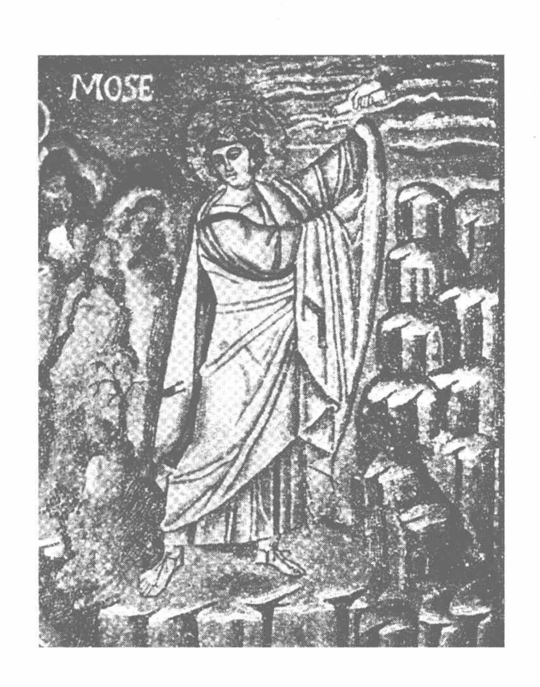


图9 《摩西受法典》，
拉文纳，圣维塔莱教堂

与此图最相似的一个版本出现在拜占庭式[《圣经·旧约》]首八卷手稿中（图8）。从此图中我们发现，摩西在接受《法典》时也把目光转向另一边，而不像拜占庭艺术通常表现的，摩西伸出双手从上帝手中接过《法典》，但是这里的摩西是一位青年。当然作为希腊艺术，第二个场景中（图7）摩西头上并没有长角，而是一个流光溢彩的光环，这是对的。我们也没有看到上帝在写戒律。作为东方基督教艺术传统，他的声音用一片云托着的手来表示。两幅画的差异，正展现出了萨尔斯堡彩饰插图中西方中世纪的内容。

然而，我们这位萨尔斯堡派艺术家更多地借鉴了拜占庭传统，而非仅是上文论及的纯圣像传统。我们来看一看更早期在圣维塔莱教堂（S. Vitale）的镶嵌画上的拜占庭式摩西像（图9），以及马其顿复兴时期的彩饰插图。它们都证明了《埃德蒙特大圣经》中奇怪的木桩似的地貌，



图10 帕瑞德树，12世纪寓言画

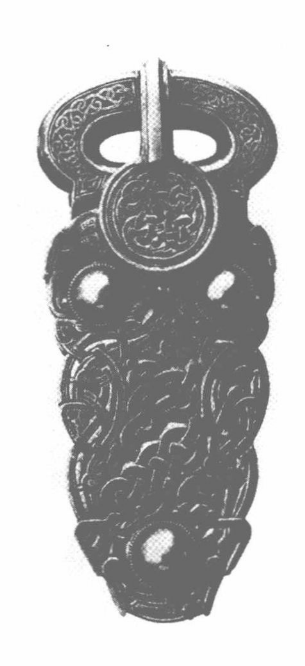


图11 饰针，卢顿庄园珍宝

源于古希腊－罗马晚期至基督教早期艺术中的阶梯式的自然地形。它们用大量形状相同的石头重叠堆积而成，犹如同一规格的建筑用砖。基于大量重复能产生和谐效果的观点，这一图画模式有助于产生空间延续的错觉效果。从拜占庭艺术依然未脱古风来看，萨尔斯堡手稿中的岩石是古代风格的一种合乎逻辑的变形：从连续地形中截取了一段。然而，我们若进一步观察，便会发现在萨尔斯堡大师的脑海中，对形式关系的理解完全不同，他们对这些经由拜占庭保存下来的古代遗产做了新的组合。

毫无疑问，来自东方的图像还包括西奈山下的一棵树，如左边画幅底部的树；但那只是细节，带有物体本色，这里却是独立个体，代表整

个大自然，即pars pro toto［部分代表整体］。树上装点的四足兽和鸟可能直接取材于中世纪动物寓言集（图10），这棵树提醒我们，另类的非古典、属于北方野蛮人的造像传统，成为一切中世纪艺术创作的构成元素之一。[10]

西奈山下的树和中世纪动物寓言集上的树有着重要的共同特征：树上的动植物相互交织。鸟儿穿梭于它们所栖息的树枝中，下方的野兽穿梭在树枝间，树木盘根错节，枝叶往来交织，整个图画呈现一幅交错盘桓、丰富多彩之景。画面红绿相间，偶有白色点缀，时而红色斗艳，时而绿彩争先。图中前后关系明确，形成了基本的空间结构；但所有元素又时刻体现出平面性。这样，图像既避免了逐步向后延伸，又防止单纯的二维效果。正如在岛国风格（Insular Style）金属饰物中看到的，这种动植物相互交织的想法，在中世纪最早期的卷须状装饰物中已经流行。当然，这也是早期日耳曼兽形交织装饰物（图11）的不变主题。 36

顺着树干向上，我们的目光会落在一排山峰状物体上，可以看到交错布置的两排色彩鲜艳的石块，还有一些土堆点缀其间。它们几乎没有空间远近的区分：颜色的分布也不会使人产生深度感。红、绿、蓝有节奏地前后转换、时显时隐，左图前后山之间的棕色土地在右图中挪到了前部。交织的色彩就这样在画面上取得了平衡。

同时我们还注意到，砧形地貌并不像其拜占庭艺术原型中的方块（图9）：它们被赋予了动感。它们像活物一样，朝着一个方向延展，向上逐渐变细，最上方依然是些可站立的小平台。在左图中，它们直接升向画面主体，即被四色云彩遮断的摩西像。我们又一次看到了红绿相间的画面，用色彩术语来形容，就是“内外色换置”。摩西和上帝间的联系物是上帝之手正在书写的《摩西十诫》，书压在弧形框之上。弧形框下部浮在蓝色边框之上，而顶部却被压在蓝色边框之下。从这一点上讲，画框本身也与图画交织，成为图像本身的一部分。 37



图12 《以色列人抬约柜过约旦河》，出自《瓦尔特圣经》

由于这种形式的多样联系，从上至下整个画面才达到了协调一致。画面元素的相互交叉呼应掩盖了空间延续和重力表现的缺失，形式与色彩的交织构成一篇华彩复调乐章——独立部分不断在旋律和伴音间变换，取代了画面的三维错觉效果。可以毫不夸张地称其为音乐对位法的先声。

我之前提到过，任何学术论题，包括风格解释或图像志阐释，都必须从某个假设开始，然后通过验证以确定其合理性。作为艺术史家，我们需要遵循一条基本的自律原则：最大限度地存有怀疑态度，直至观点通过有序验证之后才向外宣扬。对一件作品的结构和布局的分析，比如我在上文试图做的分析，最直接的检验就是看其是否有内在一致性。我做出的解读是否确实达到了预期目的和要求？也就是说，是否能使先前无法理解、不协调的独立元素，按某种设计原则在最大程度上变为确应



图13 《以色列人抬约柜过约旦河》，出自《约书亚卷》

如此的设计？目前，我们已发现了形式设计和色彩之间的一种内在联系；这显然说明我们的解读技巧是有效的。

另一种验证方式，即核查我们自认为在摩西彩饰插图里找到的设计原则，是否也适用于同一画师或画派的其他作品。我将以更早的《萨尔斯堡圣经》，即所谓的米歇尔布恩［Michaelbeuern］的《瓦尔特圣经》［Walthers Bible］中《约书亚记》的一幅插图（图12）为例，来加以检验。此图画的是犹太人抬着约柜穿过约旦河，脚却一点未湿。早期基督教和拜占庭艺术家在对这一主题的表现上都遇到了麻烦。在拜占庭传统中，最明显的体现在梵蒂冈的《约书亚卷》（图13）中，那些抬着约柜的人显然走在旱地上，但没有任何迹象表明这是河床。在充满想象的古希腊绘画中，要表现河景，就会用拟人手法描绘河神从瓶里向外泼水。所以，在描绘约书亚这一故事片段中，我们会看到画面背景中有一河神

38



图14 《以色列人抬约柜过约旦河》，罗马，马杰奥尔圣母教堂

从瓶中倾倒出一股水，但这股水与前景中行进的队伍相距较远。画面本身完全是自然主义的表形形式，所以除非我们已了然故事背景，否则很难理解画面内容。图中也没有任何迹象表明水流停止以让犹太人通过的奇迹发生。

在马杰奥尔圣母教堂［Santa Maria Maggiore］早期基督教派的镶嵌画（图14）中，可以看到两队人群正向相同方向前行，中间由一条俯视的小河隔开，队伍的后半部是搬运约柜的人，穿过河流这一场景本身以及水流的源头并没有描绘出来。情况如上，除非你已知道这个故事，否则就无法理解画面上正发生的奇迹。

罗马式风格的绘图者找到了一种稍佳的解决方法。他所做的就是画一条由多重条纹组成的波浪区域来表示约旦河，从长方形画面左上方延

伸至右下方，在画面中间把行进的队列分为三段。队列从左上方向右下方行进，在队列和约旦河的交叉处是搬运约柜的人。用自然主义的方法来描述，即为他们扛着重物穿过干涸的河床。而事实上它们是相互交叉的，是交错而非人群从河流下方穿过。这点从画面右边水流切断犹太 39 人的队列可以看出，并且远处河岸上前面人群的脚被波浪遮盖。搬运约柜行列所展现的连续平面构成的纵深感被交叉形式所取代。随行的羊遮蔽了画面前排运夫的腿，而另一只羊则不合逻辑地被后排运夫的右脚遮盖。各颜色的交换也加强了进退的交错变化，虽也有些许深度效果，但并不影响画面主体的平面感。

为了从另一方面验证我们的假说，须再回头研究《埃得蒙特大圣经》中的摩西插图（图5）。目前，我们完全忽视了第二幅图。坦白地说，是因为第二幅图在检验交错形式的设计原则上说服力不够。这是否意味着我们的阐述不够充分？或是我们还没有找到解释这些图像形式语言的有效途径？答案或许是：除非我们停止像看画框内独立画幅一样孤立地看这两幅图，而是将它们当作有机整体，即两幅画（见彩图）作为整体来看，否则我们的方法就有问题。如前所述，两幅图中西奈山上石块的颜色分布相互对应。如此我们自然会把第二幅图中的云带当作是斜跨摩西像云带的延伸。第二幅图与第一幅不同，天空扇形的边界并没有与外框交错；但这只是当我们孤立地看两幅图时才是如此。如果我们将 40 其视为相互关联的一对、有计划的整体构图，就会发现左图中波浪形的云带压在纵向的彩色边框上方，而右图中作为其延续的扇形边线饰带则居于画框下方。同时我们还注意到，左图的彩色边框在内，稍窄的金色框在外，而右图与之相反。这种呼应搭配有助于我们将两幅纵向图画理解为一幅图。

另外还要注意，左图所有物象，如树的曲枝、砧形石块、流动的云带、扭曲的摩西像等，是如何转到右图，而右图又是如何将这些物象组

织起来，达到纵向稳定的画面效果的。这里摩西也是转开目光，因为一个凡人不能直视上帝的脸；但他的姿势同时也有构图上的目的，即在左上角的摩西与右图下部聚集的人群之间建立横向连接，以与向右上方运动的趋势实现平衡。简言之，当把两幅摩西像当作一幅双联画来看时才是有意义的，就像《摩西十诫》本身就是个整体一样。因此，或许整个形式具有象征意义。

然而，这并非是由两块画布或一对画板构成的双联画，我们也不能把它们从书页上卸下来孤立地看。我们可以认为，内在向上运动的趋势超越了图像的右上边界。人物的金色背景直接与巨大的金色首写字母H相接，字母似乎附着于画面，将图像和文字、书法部分连为一体，为我们呈现了一个通过色彩实现平面交织的完满范例。在一定程度上，字母图像的色彩搭配正与人物图像相反，字母颜色和卷须边饰都是金色，出现在红、绿、蓝的背景色之上。但金色并非真的是表面色：它是一种光芒，从根本意义上说是无形的。于是金色就成了连接客观物象与书法装饰、图像与文字的一座桥梁，它一方面虚化实物，另一方面又神奇地起到美化作用。这是一种看与读之间稳定持久的交融。

一件艺术作品，尤其是一幅图像，通常是瞬间展现于我们面前。除非与我们的视觉习惯非常相近，否则要完全理解它就如读一篇文字或听一曲乐章一样费时。在瞬时感受与观察和逐步认知、理解的研究性持续考察过程之间，似乎存在一种张力。到最后，这种瞬时感受和研究性考察之间的对立仅在理论层面上存在：实际上，我们通过分析艺术作品所掌握的一切已瞬间被感受到了。

三　陌生的时间观念

41

结束了对一件作品的陌生空间观念——空间交错——的讨论之后，让我们再来试着分析另一件作品。理解这件作品的障碍在于其不寻常的时间观。我将讨论一件不朽的中世纪雕塑作品——德国布赖斯高地区弗赖堡市敏斯特教堂的《圣墓》（图15）。[11] 假设对圣经故事一无所知，我们将会看到什么？又将如何描述眼前的景象？视觉与知识通常合二为一；而知识犹如一副眼镜，会让所看事物发生变形。所以，有时假装无知，以纯真之眼看事物也许收获更大。比如在看弗赖堡的《圣墓》时，一个纯真无知的观察者可能会按下述方式来描绘这件作品。

一具尸体躺在墓棺上，墓棺正面有高浮雕装饰，刻画的是五个持械人物，他们各自姿势别扭地蜷缩或坐在地上，似乎已熟睡。沿着墓棺背面边缘，尸体的后边有三位女子立像，她们头上戴着披风，手里拿着装药膏的罐子。在死者头、脚两边，各站着一位天使，手提香炉。还须提到的是，与其他雕像相比，死者像显得体格巨大。他头下枕的不是枕头，而是一个十字形光环：这表明他一定是基督。

42

我故意避免谈论这到底是什么场景。因为这个问题显然太容易把我们引入误区。有些东西看似一幅场景，却并不一定展示或图解某一具体



图15 《圣墓》(复原件)，布赖斯高地区弗赖堡，敏斯特教堂

历史场景或历史事件。当然，我们立刻就想到那三位到过基督墓的妇人，但很快意识到这一构图并不符合圣经中所述的事实。妇人们发现的墓应当是空的。躺在那里的救世主无法说明耶稣复活的奇迹：这是错误而非不恰当——或者说，如果这件作品是想记录这一事件的话，它就太荒唐了。

假设我们能排除大脑中一切有关耶稣复活的奇迹故事，那么展现在我们面前的应是一座墓棺，死者的遗像躺在墓棺盖上：为纪念逝去的人而按惯例修建的坟墓。实现永恒就要超越时间：坟墓超越了时间。所以我们不应按某一历史事件，把死者的雕像和其他人物雕像联系起来。事



图16 《圣墓》(局部)，布赖斯高地区弗赖堡，敏斯特教堂

实上，我们更乐意把石棺前面的浮雕视为坟墓的象征性守护者，而把墓棺盖上的那些有翅膀和没翅膀的雕像当作哀悼之神。然而，老实说来，这两种猜测均无效。大量不相符的特征，如妇人手中的药膏罐、死者身上用写实风格表现的汩汩冒血的伤口，都与我们假设其为永恒的丧葬纪念物相左。

进一步观察后我们会发现，在尸体的胸口有一个长方形凹槽。这个凹槽如果保存完好，那么它上面应覆着一只木头盖子（图16），但我们找不到任何与此特征有关的证据材料。为解释这一情况，我们要寻求其他帮助，主要是文字资料，这些资料确实让我们豁然开朗。[12]每年濯足节［复活节前的星期四］，一个用来祭祀的圣饼就会被放置在这个凹槽内，一直到复活节。这样，救世主的胸口就成了一个装圣饼的容器，而圣饼会用在耶稣受难的圣餐剧演出中。一些现存文献表明，这些复活节剧目通常采用话剧的形式，内容为两个天使和三个马利亚，即持没药者之间的对话。妇人们在按照旧约里的习俗来给尸体涂油时，发现尸体不见了，就问天使发生了什么事。三个玛利亚成了最早知道耶稣复活的人，也最先见证了奇迹的发生。

复活节演出戏剧之前，通过举办仪式来象征性地庆祝耶稣复活。复活节一大早，人们从“圣物匣”中取出濯足节放入的圣饼，“入葬”与

"复活"均由圣饼这一替代品做象征：基督胸口里的圣饼不见了，就表示墓穴空了。

43　因此，与其说这是耶稣复活本身的图解，不如认为是复活节的纪念仪式。还要强调，这是纪念仪式，而不是宗教剧某一片段的图像记录。这些看似舞台剧的演员，与死去的基督一起永恒地留在了刻有他形象的墓棺上。在这件作品中，时间和永恒、象征和实事记录，以一种我们很难理解的方式穿插在一起。基督的尸体平躺着，以待涂油，使我们明白马利亚手中容器的意义与用途；而这些人所谈论的是墓中人已消失的事实。对于熟悉复活节圣餐仪式戏剧的教徒们来说，这显然并不矛盾；对他们而言，圣墓是举行仪式的合适场所。他们并不会将圣墓视为一个具有历史意义的场所，一短暂行为的背景。这组雕塑所表现的时空与中世纪后有视错觉效果的图像所表现的时空概念不一样。

让我们来思考一下这一新的阐释中包含了什么内容。首先，尽力排除我们先前对这一主题所知的内容。其次，为了找出各部分的关联意义，我们不得不借助邻近学科——圣餐剧史的知识。这种方法仍然是历史研究法，但并没有试图以风格来解释一切。艺术发展史不断地受到指责，人们诟病其将艺术从鲜活的文化社会语境中生硬地孤立出来。正如上述例证表明，这种指责并不总是公正的。在研究诸如圣墓这类艺术形式的宗教功能时，我们必须思考，当时的人对耶稣复活这一主题所持的看法，以及他们如何把自己的看法融入视觉艺术中。图像志研究打破了风格史与世隔绝的孤立状态，但图像志研究也不应该封闭。正如上述研究，只有直接利于风格认知，图像志研究才真正有效。

44　当我们试图理解中世纪艺术时最大的障碍之一是，想当然地认为艺术家在描绘某一具体事件时会向我们讲述这个故事，并描述整个事件是如何发生的。一旦我们对某一事件的想象与中世纪艺术家的表现方法之间出现明显差异，我们就会用图像志方法，希望找到原始文献记载以外的一些文字材料，以更好地解释我们无法理解的图像；或发掘一些对



图17 《狱中的圣彼得》，出自《奥托福音书》

圣经精深广博的注解以解释那些异常现象。但所有这些容易使我们误入歧途。我们有必要意识到，找寻这些文本的目的是追问“是什么”，而非“如何解决”。当有人把图像志当作庇护伞时——越来越多的人这样做，这一定程度上反映出这样一种意图，即省去通过学习来调整观看方式的麻烦。

幸运的是，需要我们做出这种视觉调整的图像比比皆是。如在奥托时代［Ottonian］彩饰插图（图17）中我们看到，当圣彼得被释放时，实际上是捆绑着被锁在监狱屋顶，但没人会去找《圣经》的有关注解来解释这一异常现象。任何根据我们的视觉习惯来阐明人像与背景之空间关系的尝试，都会得出极端荒谬的结论。彼得居于屋顶的姿态不仅不合情理，无疑也极不舒服，而且两名卫兵也似乎完全离地，实际上是悬在半空中，甚至以这样的姿势入睡。我们会猜测，这会不会是以独特的方式

将彼得荣登宝座的母题与其生平某一事件结合起来的结果。无论如何，画中的主人公完全没有按照情节要求来扮演角色。

假设奥托插图画家实际上想用图像再现这一事件——神力把彼得从监狱中解救出来。那么他主要再现的应该是什么？也许，他本该把关押彼得的监狱内部展现出来。任何熟悉中世纪艺术语汇的人都知道，“内景”[interior] 一词并未进入艺术观念中。与展示内景最类似的方式，就是有时会打开一座建筑的外部来展现内部所发生的事。但建筑外部缺一堵墙，又与监狱的概念完全相左。描写被囚禁的彼得时，只能选择单独表现被囚禁的彼得，然后再画一座监狱。在彩饰插图中，监狱设计成围绕中心的多边形结构，这一结构不仅说明这是一座土牢塔，也暗指这是基督复活的石墓。这种处处影射“赎罪”的中世纪思想，显然把彼得获救看作是基督复活的类比。

圣墓的类比为我们提供了一个不容忽视的重要线索。在奥托一些再现耶稣复活的绘画中，我们也可以见到卫兵在半空中沉睡，与《圣彼得获救》一样。这表明重力法则在此处失效了。《使徒行传》记载，彼得是和两个卫兵在一起，而在这幅画中却有四个卫兵，明显是为了平衡画面布局。顾及重力原则的自然主义视觉逻辑，也不得不服从美学对画面的横向和纵向的平衡要求：这一要求使图像在这一页画面上取得稳定效果。

一旦意识到这点，我们就更不会以自然主义观念来理解彼得的位置了。他并非坐在房顶上，而是稳稳坐在室内地面上，也就是坐在这张页面上。他占据了画面的突出位置，即建筑之上，因为他刚刚战胜了敌人。主角和背景的关系并不依照任何明确的时空概念来展现：背景和次要人物只是通过象征方式呈现出来。整幅图显现出 *sub specie aeternitatis* [永恒之意]：它超越特定空间、时间，表现的不是事件而是象征意义。

如果想到基督教艺术的主题完全由奇迹构成，我们就应明白，中世纪艺术并非我们所知的自然法则支配下的视觉逻辑，而是按其自有原则来创造属于它们的图像世界。

四　“形式的机会”

46

有一点很明显，即如果我们对所讨论的中世纪艺术在理解上有困难，那主要是因为作品想象所遵循的时空观念与源于我们观看和思考习惯的时空观念大相径庭。为了让古代作品开口讲话，我们就得学习中世纪的艺术语言。反过来的情况也出现在如下例子中：一些我们自认为可以读懂的艺术品——主要是中世纪之后的作品——的语言，我们在进一步了解后，却发现它们看来充满了迷惑性、神秘感并有矛盾之处。这些作品初看似乎没有违反自然主义视觉逻辑，但我们很快会发现作品自身有着不同的逻辑。作品所包含的这类矛盾，导致其所表达的意义成为长期争议的话题。我想举个具体例子，也是沃尔夫林用来证明艺术史阐释困难的范例，即多纳泰罗的《犹滴》铜雕像群（图18至图21），这是文艺复兴早期的一件重要雕塑作品。

47

多纳泰罗的《犹滴》已是佛罗伦萨城的一个视觉标志，一般受过教育的人心中对这位旧约中的女英雄都有固定的形象。然而，这一切对于客观公正地评判原作都是非常不利的起点。人们看到的是后世赋予它的功能和意义，放置地点的变化也说明了这一点，约在1500年初建时所在位置，经多次迁移，目前又回到了原位置。一般而言，它被视作一尊有力的、纪念碑式的雕塑。但仔细观察，我们就会发现一系列非常明显的





图18、图19　多纳泰罗:《犹滴》

写实主义风格特征，这似乎说明对其可以有不同的理解。现在让我们转向沃尔夫林所面对的解释难题：

48　　多纳泰罗的《犹滴》情况更复杂，她站在敌将荷罗孚尼的尸体上，一手举着剑，另一手抓着俘虏的头发。尤斯蒂［Justi］[①] 曾认为

① 指德国艺术史家卡尔·尤斯蒂（Carl Justi，1832—1912）。——译注




图20、图21 多纳泰罗:《犹滴》

这个犹滴犹如一“女屠户”。如果我们把这个动作解释为瞬间发生，他是对的，犹滴看上去确实像屠户，要把尸体的头颅砍下。但与其他一样，如果我们纯粹把举剑看成是犹滴的特征，那会怎样呢？众所周知，这个女人通过砍下敌人的脑袋杀死了他们。此处荷罗孚尼已死，犹滴用脚踏住他的一只手腕。但要指出的是，犹滴抓着荷罗孚尼一撮头发的传统母题（见圣经文本）让我们更倾向于将其理解为一个进行中的动作。然而我们又看到，人物几乎没有表现出半点

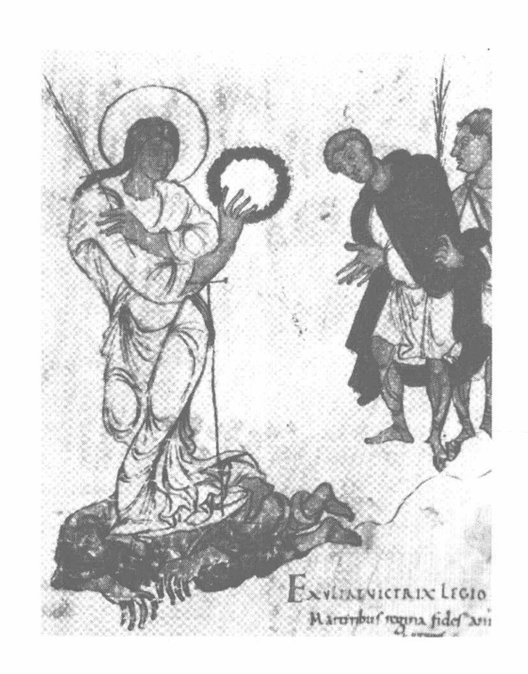


图22 《信仰的胜利》，出自《心灵的冲突》

瞬间紧张的迹象。事实上，按此手法去砍任何人的脑袋都不是容易的事。在此，瞬间性以一种难以理解的方式与象征性、永恒性交织在一起。[13]

多纳泰罗晚期作品中的这种矛盾现象受到了许多评论家严厉的批评，沃尔夫林将之解释为一种预料中的“过渡现象”——“正如在绘画中，有些个体形象很难判定他描绘的是永恒的圣徒还是殉难时的圣徒。”[14]

在关于中世纪时间观念与现代时间观念的讨论中，达戈伯特·弗莱［Dagobert Frey］同样认为《犹滴》反映了中世纪传统遗留的影响：

> 这绝不是对行动过程中某一刻的直接描绘。请注意，她并不看她的俘虏，挥舞的刀也没有贴着俘虏的脖子。用纯粹雕塑语言将贝图利亚城的英雄寡妇塑造成人民的救星和解放者的形象。高举的刀象征她的功绩，她的脚踏着敌人的胳膊象征胜利。与坎帕尼莱［Campanile］的《亚伯拉罕的祭献》相比较，我们发现被杀死的将军像是主体形象的附属物。抡起胳膊准备攻击的动态母题与整个动作完成的母题之间完全是一种概念、观念化的关系。[15]

我之所以要大段引用弗莱的话，是因为其有助于解决我们的矛盾。弗莱强调了犹滴像的纯粹雕塑性，即超越时间的纪念物，而非某一戏剧的情节节选；她与被征服敌人场景之间的联系也是纯粹概念的，被征服者像作为附属物与胜利者像合为一体，形成一个雕塑群。但对作品的此种解释仍不充分。弗莱认为动作已完成，但我们最多只能说完成了一半。更早提出的一种解释是，根据圣经文本，犹滴实际上是第二次挥舞她的剑。[16] 即使弗莱将此雕塑与亚伯拉罕和以撒的主题所做的类比也不完全恰当：在亚伯拉罕的祭献中，不存在时间与永恒之间对立的难题，因为这个主题本质上是要求阻止行动、停止杀戮。关键时刻，动作定格，转化成雕塑语言；另外，以撒像也不是雕塑的附属物。

从研究多纳泰罗的一本重要专著[17]中我们知道，这位艺术家追随中世纪的心灵冲突［*Psychomachia*］传统，在此传统中，胜利者**善**［Virtue］站在俯伏于地的敌人**恶**［Vice］的身上（图22）。此种解释不完全正确，这种胜者踩在俯伏于地的敌人身上的雕塑概念在古希腊已有之，显然这对多纳泰罗创作犹滴有影响。但这种胜利寓言和其他时代——不论中世纪，还是古希腊——的雕像的关键差别在于，败者不仅屈服于胜者的脚下，而且能唤起对被处死之时情境的遥想。当沃尔夫林指出，这是胜者永恒的姿态与被征服者看似瞬间的运动或状态组合时，他就更接近于事

实了。

令现代批评者困惑的，显然是这两种根本不相容的时间概念共存于一件作品中。需要思考的是，我们是否已经尽力寻找正确的历史角度，以理解这件谜一般的艺术作品。像通常一样，把作品看作某一传统母题的革新，是一条有效的理解途径。评论者很早就确定了多纳泰罗的荷罗孚尼母题的具体原型，以及整体作品在此前出现的众多相似者。但对我而言，这一问题尚未得到充分的解释。12世纪插图画家为《意大利大圣经》中的《犹滴传》绘制插图时，以女子举剑图为卷首插图（图23），纯粹是图像志类型。该图恰恰与三个世纪后多纳泰罗的犹滴像完全一样。在这幅图中，她抓着一个长络腮胡子的男人的头发，男子斜躺，只在腰间缠了一条布。图中没有指明地点，而此主题在同时期的意大利或北方绘画中则会显示故事发生在帐篷中。此图可被认为是故事场景的删节版，因为它仅描绘了特殊姿态下的主要人物。不过必须补充的是，即使按中世纪的概念来看，这也不是对特定事件的描绘。画面看起来更像是某个仪式场面，女英雄面向观者，手握战利品。可以说，这就是多纳泰罗的那组雕塑，只不过形式语言有了新时代的特征。

“形式的机会”是多纳泰罗作品的泉源。这就要求他不仅要制作出立体雕塑，还要迎合多种可能的欣赏角度。为了达到这一要求，他一方面采用了三角形的基座，在基座上放置了垫子以弥补缺失的角，把观者目光引向一边，朝向纵深；但最能体现多重观察角度的是坐着的荷罗孚尼。如果我们从正前方看，荷罗孚尼的脸是侧着的，而垫子和基座则与此角度下的中轴线方向不同。犹滴抓头而使其脖子扭向一边，悬垂胳膊带来的扭曲感，迫使我们的眼睛再次转换视角。多纳泰罗的荷罗孚尼背面像应该受古希腊同一母题作品的启发，这一母题也出现在文艺复兴时期的一幅饰板画《梅利埃格之死》（图24）中。多纳泰罗从插图中截取了这一形象，为的是赋予下方男子以强健的生命力，同时也进一步突



图23 《犹滴》，出自《大圣经》



图24 安德烈·里乔斯:《梅利埃格之死》

出了女英雄坚定的信念、无尽的力量和巨大的勇气。这一母题从叙事场景，一种图绘关系，转化成三维雕塑，它和站立的犹滴形象在无形的格式塔模式中通过半叙事方式构成了一件名副其实的不朽杰作。一般来说，这两个真正的雕塑母题——一站一坐人像——已组合成一组具有美学特质的雕塑群，其相互关系好似由一个完整动作构成。

那些看过或体验到这组雕塑群中形式交错效果的观者，对于那些困扰大多数批评家的关于时间和永恒观念的冲突，感觉显然不会那么明显。也许对此类观者而言，对作品思考不深，感觉异常的现象也就不会存在。一旦意识到这种戏剧性的紧张和形式上的扭曲，这种矛盾也就能在更高层面上得以解决。

51

因为这组雕像的设计就是为了多角度地欣赏，所以也就不可能从单一部分来理解整件艺术品，比如不能如绘画般从单一角度来看荷罗孚尼。这件作品经常被批评为不一致、不和谐，但这不是作品本身导致的，而是因为我们错误地把雕塑的永恒性和人物动作的具体时间做了机械的对立。

几代艺术史学者，包括本学科中一些非常著名的学者，在理解多纳泰罗的《犹滴》这么著名的作品中遇到了困难，我们应该从中吸取教训。当然，我们显然没有关注作品最初放置的环境问题。前不久，人们还是习惯孤立地看中世纪之后的雕塑，将其视为博物馆展品，如同看画一样从单一角度来看雕塑。我们最多认为某件作品与周遭环境是“协调的”，人们几乎不会注意到，结构在很大程度上可能由整体作品的功能决定。

这种“整体性”要求——艺术家要实现的基本目标，也是艺术家为[52]自己设置的任务——首先是分析所谓形式机会的要求，在这个例子中就是源泉的形式机会。有几个原因说明，把已完成的艺术品视为基本目标的实现——也是从形式的机会来看这件作品时我们所采取的方式——是一种非常有价值的、带有启发性的技巧。最重要的是，这把我们带回到创作的起点，至少要我们考虑一些作品成形时的实际情况。它给我们提供了了解历史背景的最可信的途径，而创作过程正在此背景中进行。并不是说这是我们通往艺术创作背后的社会和思想的唯一桥梁，但至少对目前而言，这的确是艺术领域之外少数几个我们能依靠的桥梁。

就我所知，“形式的机会”这一概念从未被研究者们系统地考察过，所以有必要稍做说明。最常见的形式的机会是教堂的装饰：祭坛、布道坛、神龛、风琴、读经台、洗礼盘、墓等，以及那些被认为是孤立的建筑部件，比如门、钟楼，还有一些可携物件，比如烛台、门环、权杖、节杖，以及一些武器，以及一切具有艺术形式或装饰的家用器物。目

前，我们关心的不是这些狭义上隶属于装饰艺术的“形式的机会”，而是另一种形式机会，它借助纪念性绘画或雕塑赋予具有明确、实用的社会功能的对象以艺术形式。这里，绘画和雕塑形象必须从属于整体结构：这一结构拥有自身的艺术构造，虽可千变万化却始终未能脱离功能。这样，绘画和雕塑就成了整体的一部分——这就意味着它的有些特点并非出自作为艺术的本性。

回到前文多纳泰罗雕像的具体例子，他的作品一般很少表现多角度，且是避免这样做。[18]事实上，反而应避免这么做。所以在这个例子中，作品原来必然放置在特定环境中，具有特殊功用，这使得多纳泰罗改变了原来艺术构思的设计原则。这件作品现置于两种演变链条、两种谱系的岔口上。只有承认并正确评判作品所必然具有的张力，我们才能理解其结构的独特性，才能明白它何以呈现出如此面貌。事实上，这是我们理解其实质的唯一希望。

五 建筑的形式阐释

行文至此，所讨论的范例均来自绘画和雕塑，即再现性艺术，它们的形式结构都会令我们感到困惑、难以理解，在每个案例中我们试图描述纯粹再现细节时，困难就出现了。因为通常在确定形式细节的构成之前，我们须了解作品再现什么。反之，在我掌握了整体所遵循的组织原理之前，作品所表征的意义可能也不会非常清晰。

例如要辨识一条波纹表现的是云还是水，我们需要了解整个语境；但事前没有对所有细节的把握，我们仍然无法做到对整个语境的认知。在确定所描绘细节和这些细节所表征的内容之前，我们需要掌握整体。但同时，只有在对个体认知的基础上，我们才能推导出中心组织原则。这种两难是美术史研究中常见的现象。我将在适当的时候对这一问题做更全面的探讨，因为它涉及艺术史研究中单纯描述时所面临的基本难题。然而，首先我们需要知道在装饰艺术和建筑等非再现性领域是否也同样存在着两难问题。若就表面判断，对单独形式特征的把握似乎轻而易举，需要我们绞尽脑汁思考的是整体结构的意义。

装饰艺术中存在大量模棱两可的情况，再现性的母题相互穿插，由此可能产生多义性。所以我们最好把装饰艺术先搁置起来，集中讨论建

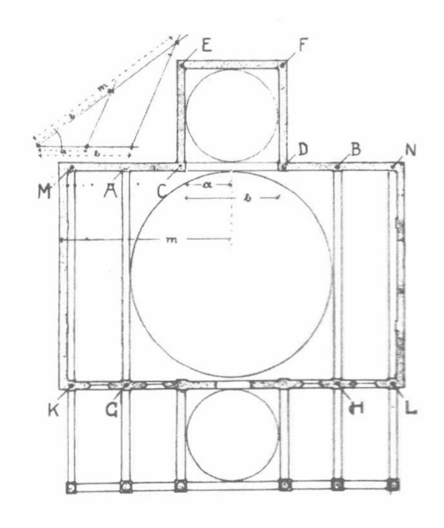


图25 布鲁内莱斯基：帕齐礼拜堂平面图。佛罗伦萨，圣十字教堂

筑。在建筑中，艺术的不可衡量和难以估计与数学的最精确的确定性和可测量性相遇并结合。建筑具备近于准数学的秩序，多义性的危险似乎只会出现在建筑性结构更高的理解层面，而不只是对个体形式的阐释。这种情况下，我们会期望获得可计算的、与事实相符的描述。我们来看看情况是否确实如此。

我选取的例子是帕齐礼拜堂，它规模虽小却独具特色，设计者是文艺复兴建筑先驱与开创者菲利普·布鲁内莱斯基［Filippo Brunelleschi］。在建筑史中，要从基本草图入手读懂作品“文本”，习惯做法是先读建筑平面图和立面图。一位专门研究布鲁内莱斯基的学者是这样解读帕齐礼拜堂平面图的（图25）：

> 覆盖有圆顶的中心方形区域构成了整个结构的核心。沿着中轴线有小方形圣坛区与中心相连……两侧各有一短筒形拱顶区与中心

区域并行，所以整体空间呈横向长方形状。[19]

通过对此方案的纯理论和数学分析，作者又指出中心区的面积是圣坛面积的四倍以上。虽然圣坛拱顶四壁的宽度正好是中心拱顶四壁宽度的一半，但因为圣坛的面积由于迂回墙厚度而减少，这也表现在圣坛内的壁柱宽度上（图26）。建筑的基本构成单元依然是方形圣坛，但要包括其外墙在内；包括表面装饰在内的礼拜堂的横墙是圣坛区宽度的三倍。圣坛面积与主空间面积之比约1:6，包括了各自墙壁的厚度。 54

据说这些比例关系间的协调源于在设计上遵循（虽不严格）了黄金分割律，即两部分之和与较大部分的比值等于较大部分与较小部分的比值。这一原则似乎也用到了墙壁的装饰中。

单独把这些要素从平面和立面图中抽出加以讨论后，作者补充说，标注为ABHG的方形中心区域（图25）在设计上比在空间上更有说服力，因为两侧被上文提到的筒形拱扩宽了。故此，我逐字引用他的分析：

> 与圣坛拱顶类似，两边筒形拱全都由一对立于壁柱上的横切拱支撑。筒形拱与尽头墙体的连接方式与圣坛拱墙一样。但这一结构导致了另一麻烦。在A点和B点，圣坛拱壁与纵向拱AG和BH在壁柱处相交。但在墙体MK与NL处并不存在这样的问题，因为它们的尽头是墙角而不是壁柱。仅仅为了视觉效果，左右两个拱需要支撑物，在主墙的壁柱之外增加了小壁柱（图29），这样多少弥补了不足。[20] 56

这项分析的结果表明该设计方案并不十分成功：从某种意义来说，此建筑并没有实现它的设计理念。这位作者在布鲁内莱斯基更早的一件作品中已注意到这种边角处理存在的缺陷，在他风格成熟期的帕齐礼拜

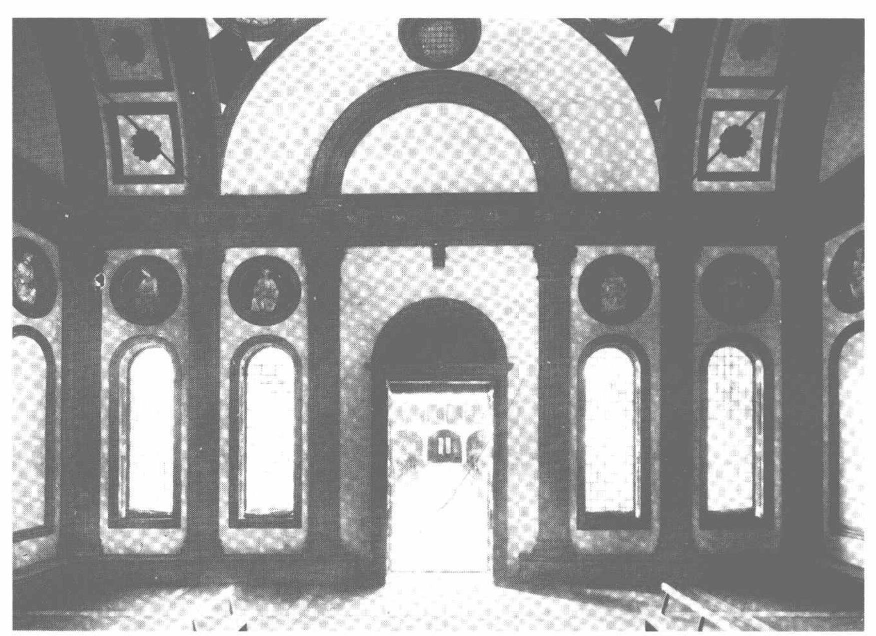
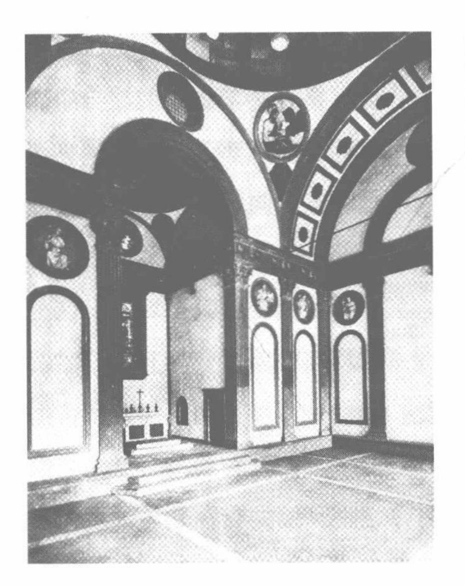
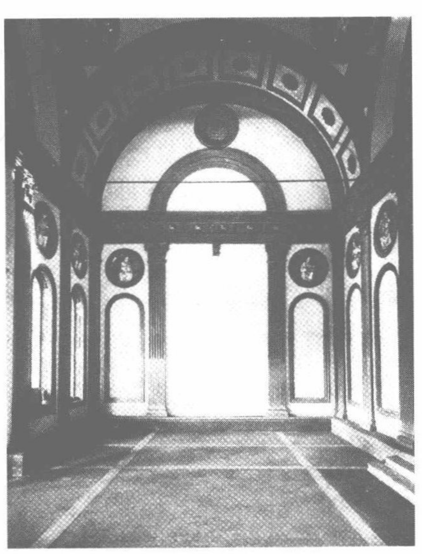


图26、图27　布鲁内莱斯基：帕齐礼拜堂，佛罗伦萨，圣十字教堂





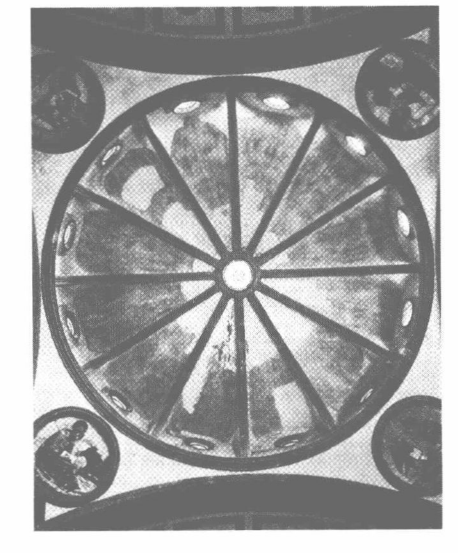


图28至图30 布鲁内莱斯基：
帕齐礼拜堂，佛罗伦萨，圣十字教堂

堂上也未能避免。

发现一件艺术作品中存在缺陷，实际上就是说它不如人们期待的那样完美。发生这种情况，需要躬身反思，是不是我们理解的问题。

如果我们从空间印象来看，一开始很难注意到向两侧扩展的中央方形空间，而是可能觉得自己走进了横向的长方形空间（图26、图27）。与门相对的墙上向外延伸出一个方形神龛，拾级而上可到祭坛前，这一设计突出了整个空间的中轴线。我们注意到横向的墙体分为五部分（图26、图27），侧面墙体分为三部分（图29）。我们也会很明显注意到，横向五部分的中间单元要宽一些，它不仅在深度上向外扩展，而且以圆拱[57]形状向上延伸。这时我们才会意识到方形中心区域的存在。与带有开放壁龛的中央圆拱相对应，在与左右两端较窄延伸空间相交处，各延伸出一个筒拱。我们看到，左右单元空间在同一平面上向上延伸——外围空间则并非如此，他们形成一个独立装饰拱（图28）。目光一旦延伸到这里，就一定会注意到顶部与四面圆拱顶部相切构成的圆顶（图30）。另外，圆顶覆盖下的方形区域左右两侧的空间，为镶板装饰的纵向拱所覆盖，类似筒形拱的一个横截面（图29）。从礼拜堂的上方向下看，会发现整个建筑是由一大一小两个穹顶覆盖的空间，和两侧翼的筒形拱覆盖的空间构成。构成空间边界线的是壁柱和色彩对比明显的黑色大理石挑檐装饰带，目的是衬托和勾勒出白色墙体的表面结构。

最初假定我们站在长方形空间的中心交叉位置上，面对中央的圣坛壁龛，然后抬头仰视天花板，会发现原来对帕齐礼拜堂的空间印象完全变了。内部空间现在分为中轴线上带穹顶的中央空间，中轴线延伸至一个较小穹顶覆盖的空间以及中轴线两旁较窄的筒形拱券构成的耳房。之前的一个主要空间和一个次要空间如今变成了一个主要空间和三个附属空间。那么哪种解读正确呢？或者实际上我们面对的是对同一对象的两[58]种理解方式，向前看和向上看的空间感是不同的：是附有十字翼部的纵

向中轴线上两边各有一方形穹顶的空间，还是纵轴上有方形壁龛的横向礼堂？对这个问题有确定答案吗？显然我们希望有答案，而且可以解释所有问题——当然，如果可能，也应该包括那些被认为是艺术家的败笔而不置可否的问题。

我们假定礼拜堂内部必然是四面墙围起来的空间，其中两面墙较长。从纯技术和物质角度来看，这无疑是对的。但如果注意这四堵墙的连接——它们同时也向我们展示其比例，我们会怀疑每面墙是否真的在边角处毗连。这说明一个问题，即如果认为五部分构成的墙体与三部分构成的墙体间隔交错，那是因为我们没有把壁柱考虑进来。乍看起来，窄的边墙似乎与中间圣坛拱墙的a-b-a结构相似，但并非完全如此。边墙两端都没有壁柱，或者更准确地说，壁柱几乎完全隐没在墙的连接处。实际上，边墙是以壁柱和上方的拱腹为框架，而壁柱本身与墙体垂直。边墙自身构成的平面，从美学的角度看不够完整。我们又遇到了缺憾，或者说是反常，这与我们分析平面图时遇到的问题很相似。

但如果建筑师实际想让我们在观察边墙时不要在任何一个终端停留，而是转弯，让视线在垂直处转弯，那将如何？这使我们更易将耳堂（空间）视为整体（图29），而非耳堂的墙体（平面）。用镶板装饰的拱顶把耳堂和伞状穹顶覆盖下的中央空间明确区分开来。现在如果把耳堂看作一个整体，我们就会像先前在横向墙体中发现的，这里会发现另外一个五单元组合体，不过此处还包括两个直角部分。但当我们解决了一个困难时，另一个麻烦又会马上出现：没有了两侧的壁柱和圆拱，中央三个单元一组的主墙就显得缺乏整体感。

至此，我们才恍然大悟。我们不得不承认既不存在毗连的墙壁，也不存在毗连的空间。两个墙体结构都包括五个部分，且相互交叠，所以它们拥有同一个墙尾。而墙面连为一体并不是说礼拜堂是多个建筑单元的集合。我们的目光在转向墙尾之前，已被其他空间轴线的构造所吸

引。两端墙尾是铰链，中央墙体的轴线一直延伸至此。墙体上方是连续浮雕的挑檐装饰带，连接着两边平展的与圆形的拱。单元空间的结合不是拼合而是穿插融合：空间的体量和形式都是如此。这一观点同样适合[59]于纵向连接：这里同样不存在逐步上升的过程。立面墙的凯旋拱直接升到圆顶。

我相信，如今在我们的头脑中，帕齐礼拜堂已在更高层面上呈现为单一实体；而且其原有缺陷、不规范和反常之处都随之消失了。只有在把小礼拜堂设想为主体加附件的组合结构、一个个不同单元的拼凑时，“缺陷”才是缺陷。现在它似乎既无太过也无不及之处，我们甚至觉得能理解何以选择这些形式来装饰墙体。各矩形单元内的圆拱形装饰与圣坛的拱门相呼应，拱形装饰带上方的圆形浮雕装饰部件预示了圆形穹顶的出现。相反，延续的挑檐装饰带却将边墙的装饰拱分割成矩形加半圆形的组合，而我们的注意力会突然移到左右拱下延伸出去的矩形空间。装饰也与其他结构一样，呈相互交叉连接状。每个建筑元素都多维度、多方式地相互关联着。建筑的和谐正依赖于此，而非任何数学比例的协调。

六　从发展的角度“看”

读者或许已经注意到，在我的分析与阐释中，并没有把帕齐礼拜堂与其他作品进行比较，以突出布鲁内莱斯基建筑成就的独特性，帮助我们理解它。也就是说，并未运用我极为推崇的，有助于理解艺术品的发展史的视角。但这只是表面现象。我之所以找到布鲁内莱斯基创作背后的构图理念，并不是通过孤立研究单件作品，而不探寻其所受历史背景的影响。最好先回顾一下当时的情况。我虽不是早期文艺复兴的研究专家，但许多年前提出的观点，现今我依然认为是对的。当年我读到汉斯·泽德尔迈尔对卡罗·博洛米尼［Carlo Borromini］的圣卡罗四泉教堂［San Carlo alle Quattro Fontane］的设计分析时，帕齐礼拜堂的内景瞬间涌现在我的脑海里，堪称灵光一现。[21]

我认为，除必要的改变外，巴洛克建筑中墙与空间的所谓双重结构可以用于早期文艺复兴建筑。在系统研究中，泽德尔迈尔认为圣卡罗教堂（图31）内部墙体由四对凹凸面单元构成，每个凹凸面单元又分为三部分，其中两个外侧部分同时凹陷而中间凸出。与帕齐礼拜堂一样，端边成为关键区域，各部分会在此叠合，此处也成为角度的转折点，我们可转向不同方向，变换不同角度：在圣卡罗，有时可以沿着建筑的中轴



图31 博洛米尼：
圣卡罗四泉教堂，罗马

线方向、有时在中轴线之间来观看这幢建筑。这种视觉转换的方式（在早期文艺复兴建筑中突然出现）和我们所感受到的墙体与空间的布局构造，在布鲁内莱斯基和博洛米尼的两个例子中完全不同，但把两个互不相干的表现方式融合在建筑整体中的原则却一样。

泽德尔迈尔认为自己偶然发现了博洛米尼特有的构造原则。而我以为博洛米尼的构造原则不但与布鲁内莱斯基相似，而且与意大利绘画有某种相似的构造，这实际上是一种意大利式的特征。简而言之，博洛米尼的双重结构只是一种在历史上广泛应用的设计原则的特例。[22]这不是为我的观点寻求证据，也不是要提出历史延续性问题，而是想说单件作品，如曾征引的帕齐礼拜堂，不仅通过确定其前例，还通过寻找其与之

后作品的风格联系，从而使自身摆脱历史的孤立。不仅过去有助于理解现在，谱系之树也可能颠倒，也可以倒过来通过偶然得知的后来之事解读现在。

你也许会问：为什么理解单件作品必须完全脱离孤立状态呢？难道不能从作品自身来把握吗？难道它的艺术内容不能自我呈现吗？难道它不能像哲学文章的思路一样，使读者见之便心领神会吗？对此问题，沃尔夫林在其论文《艺术品的阐释》中做了如此解答：“对历史学家而言，孤立的艺术品总是有些让人不安。”[23] 当我们要证实对单件作品的阐释和判断时，就需要求助于发展史的方法。我们如果能在谱系序列中对作品进行定位，即我们所发现的作品特性与其他某物有逻辑联系，就完全可以认为我们的发现是有效的。阿洛伊斯·李格尔对此做了如下论述：“由于艺术品并非按我们内心的趣味而被创造出来，所以我们只能参照创作所依据的前提来推断其真实内容。而对于这些前提，我们唯一的认识来源就是作品的内在发展关系。”[24]

需要补充的是，这也是我们研究艺术方法从主观进入客观——或谦虚点来说是**尽可能**客观——的唯一希望。

前面从博洛米尼到布鲁内莱斯基的例子，说明李格尔所称的内在发展序列并不一定按明确的先后顺序**指向**所讨论的作品。发展序列还有另一条线，即**从**当前作品指向未来。理论探讨的目的在于揭示传承的谱系，并将其当作证实假说的主要手段；然而在实践中常常相反，从晚期回溯早期的情况绝非相关文献所认为的那样少。常常会有这样的情况，一位艺术家成熟期的作品广为人知后，某件作品才会被认定为其早期之作，这就是从晚期回溯到早期的例证。此时，我们鉴定作品不是根据对其“先辈”的了解，而是根据对其“后继者”的把握。尼采在《查拉图斯特拉》中称，高贵不仅取决于你来自哪里，而且取决于你要走向哪里；所以确定艺术创作的独特性的关键，不仅在于它的先祖，也许还在

于我们对其可靠的继承者的了解程度。

我们何以能够认为发展观会使研究伸向艺术现象的核心？换而言之：是否存在客观准绳以判定我们对具体形式结构的阐释是正确的？泽德尔迈尔从格式塔心理学获得启发，宣称有可能建立一种形式准则，以判断对某件作品的解读和阐释正确与否：其中一条准则是设计形式的连贯性和一致性（Durchgestaltertheit）。对此我更欣赏一种经验主义的观点。一个人如果能正确解读某件作品，而且他的解读方式与艺术家创作时的意图一致，他往往能够为作品准确断代，即确定创作时间。

62 艺术史与文学史或音乐史等其他历史学科存在巨大差异，研究技巧显得很容易掌握，我们完全可以选取世界某处的一件作品加以研究，它可能无名亦无主，我们甚至可以罔顾其主人（不管它是否是某个重要博物馆的藏品）所掌握的作品身份信息，而为作品开出一份相对准确的出生证明。差错和误判时常会有，但这并没有严重危及这一技术的可靠性。你可能会弄错一件作品的年代和作者，但这只意味着研究不够深入。从原则上说，对一件作品的准确把握就等于明确了它的年代和作者。大量例子显示，依据纯视觉证据所做的鉴定后来得到了文献的确证。即使不能获得确证，新的鉴定——属于某个时代、地区、艺术家——是否站得住脚，这件作品是否恰到好处地在历史脉络中拥有一席之地，也迟早都会水落石出。对艺术的历史研究，为横向和纵向交叉论证提供了可能，其结论在被接受前已通过了有效检验。

63 为了证明这一点，我这里举一个与自己研究兴趣相关的例子。较前文不同，这里我将要引证的不是一件作品，而是一组作品。这组作品是纯粹从风格角度来确认的，它们属于一位重要的艺术家。这位艺术家是中世纪之后绘画的重要先驱，他就是佛莱芒大师［Master of Flémalle］。研究早期尼德兰绘画的权威学者弗里德伦德尔［M. J. Friedländer］对确定其所有作品的鉴定研究过程叙述如下，其中涉及确定作者和时代：

> 这些大量绘画作品可能会使人想到艺术家罗吉尔（罗吉尔·凡·德·魏登［Rogier van der Weyden］），其中一组作品被归于临时命名的“佛莱芒大师”或“美洛德祭坛画家”名下……通过与罗吉尔作品的对比，发现存在另一位艺术家。因为在罗吉尔的“全部作品”中显然有一些异类存在，人们猜想其中必定有另一位艺术家，这位艺术家最初被认为是罗吉尔的追随者。这样，帕斯瓦特［Passvant］把法兰克福的斯丹达尔学院［the Stadel Institute］收藏的三块嵌板画定为出自“小罗吉尔·凡·德·魏登”之手，此三块嵌板据说原属莱热附近的佛莱芒修道院。即便是“佛莱芒大师”这一称呼的首创者楚迪［Tschudi］，也把他视为是罗吉尔的追随者或门徒。后来，佛莱芒大师备受推崇，甚至与罗吉尔齐名，直到最终发现其风格中的更早期的特征，人们才视其为罗吉尔的先驱与老师。[25]

64

弗里德兰德用寥寥数语勾勒出了从19世纪中叶到20世纪早期人们艺术认知的变化。

罗吉尔·凡·德·魏登（1400—1464），布鲁塞尔的城市画家，生前就拥有国际声誉，至今仍享誉世界。他的许多作品有文献记载，归属不存在疑问。罗吉尔和那位最终认定具独立艺术个性的匿名艺术家，即所谓的佛莱芒大师，运用了同样的一组类型语言和一套绘画母题（图32、图33），由此产生的整体作品最初被看成是个人风格的成熟过程。后来逐渐发现了一些视觉差别，即研究者认为在作品中确实存在着静态与动态的风格差异，因而展现出完全不同的艺术家禀赋：一位是善于表现戏剧场景的艺术家罗吉尔，一位是擅长描绘事物本来面目的静默的画家佛莱芒大师。

这就是19世纪末期佛莱芒问题的状况。由于当时艺术史研究思路主要考虑个人风格，并且在大家的意识中还没有树立时代风格这一概念，



图32　佛莱芒大师：
米罗德祭坛画（局部）



图33　罗吉尔·凡·德·魏登：
《抹大拉的马利亚》（残部）

两位画家间的时间关系只能如此解释，即佛莱芒大师似乎一下子从罗吉尔的肋骨生出，并成为他忠实的继承者。那些后被确认的艺术家就成了后出生者。人们注意到这位佛莱芒大师的绘画与杨·凡·艾克的自然主义描绘手法类似，但由于他必须比罗吉尔年轻，因而被认定为是折中主义者，他的创造灵感既来自佛莱芒画派的领袖——杨·凡·艾克，也来自布拉班特省的罗吉尔。这是雨果·冯·楚迪（Hugo von Tschudi）的看法。[26]这位匿名艺术家仅有一件作品标有日期——1438年创作的维尔祭坛画［Werl Altarpiece］。因此，这幅祭坛画是他早期风格的代表作。

不久之后，年轻一代的艺术史家学会了从时代风格的角度来分析问题，他们意识到两位画家中较晚发现的那位其绘画风格形成时间更早。换句话说，那位伟大的无名氏是罗吉尔的前辈而非后继者。事实上他是罗吉尔的老师，与杨·凡·艾克兄弟同时代，是尼德兰绘画光荣传统的共同缔造者。当然，佛莱芒大师作品本身的年代顺序也不得不做修正，标注了日期的维尔祭坛画被证明是他的晚期作品。只有当我们有可能对15世纪尼德兰绘画风格变化的整体过程有了认知，才能确定个体现象所处的位置，并揭示其本来面目。很快，人们就从文献资料中发现并确定佛莱芒大师生活于较早的年代：乔治·胡林·德·鲁［Georges Hulin de Loo］研究认为，祭坛画的有些部分显然是由佛莱芒大师的学生完成的，上面所标记的时间是1434年。[27]这反过来有助于推测这位无名大师的确切身份，不过那就是另一章的内容了。

65

这一例子中有两点值得注意。首先，看的过程——从视觉上确认一件艺术品或一位艺术家——是培养鉴别力的过程。当我们首次面对某艺术品时，关注的不是它的具体形式，而是它与我们原有艺术认知的类比关系。我们首先看到的是老师与学生之间的共同点，而非他们的差异性。或在不同情况下，我们通常关注时代风格而不是反映时代风格的个体风格：我们注意的不是拉斐尔而是拉斐尔画派的风格。在视觉判断的

发展过程中，特殊性逐渐从一般性中显现出来。这一实际情况依然值得我们严肃对待，实际上，这一事实与相关文献中的所有陈述都有明显矛盾：一般认知不是众多个体抽象的结果，而是我们面对作品时首先体验到的内容。这种看似矛盾的现象我们以后还将详细讨论。

从发现佛莱芒大师的故事中，我们学到的第二点是，除非有确定的历史背景，从个体作品上观察到的所有特点都具有多义性。由于对整体演变过程缺乏具体认识，在确定了该艺术家与罗吉尔和杨·凡·艾克有密切关系后，研究者们就将其看成是折中主义的表现。事实上，新被发现的这位无名氏是位先锋人物，而罗吉尔才是继承者：这一点并不会削弱罗吉尔的独创性。无疑，价值判断同样取决于正确的历史观。价值判断与发展之间的关系集中体现在我们不得不对“仍然”与“已经”做出的选择上。[28]这里，重要的不仅是历史意义，还有艺术的品质问题。

七 归属与鉴定

上述讨论明确回答了一个问题，对美术史方法稍有了解的人估计都会这么问：为什么我们对一件艺术品的归属——断定创作年代和作者——有这么浓厚的兴趣？如我们在研究过程中所发现的，艺术史家面对一件作品时，如果他们尚未对作品有准确归类，他们就会不知所措，也只有作品鉴定完毕后他们才能心安趣浓地开始下一个目标，这是不是有些偏执？一位学者全身心投入到作品的内容上，而丝毫不关心其作者和创作年代，这难道不可以吗？当然，对作品做历史分期后，博物馆展出时就可以贴上明确的标签，但这不可能是研究的全部。否则，对研究某一时期艺术的专家来说，如果那个时代的绝大部分作品都有签名和日期，他们就无事可做了。除了通过纯粹静态的材料分类满足学究式的好奇心之外，是否还有一种更高、更深的意义？只要想到归属和正确观看之间的关系，就会明白答案了。

准确无误的归属鉴定本身就能揭示出作品的实质。"断定一件作品的创作年代，"威廉·平德［Wilhelm Pinder］说，"是艺术史家时刻牢记的本职工作之一。'年代'常常意味着'所是'。"[29] 这就是说：即使对历史纪年毫无兴趣，只对艺术的创作内容与意义感兴趣的人来说，断代

和确定作者也是一门有意义的学问。归属问题不仅是分类问题，最终还是内容问题。

通常会有这样的情况发生，那就是作品的年代和作者都确定了，却没有建立有效的判断准则。可能获得了某一正确洞见，却无法对其加以证实。若要解释某一洞见，或揭示获得此洞见的方式，或对此洞见做准确的、批判性的阐释，其艰难过程尽人皆知；常见的情况是，正待对其做理性考量，却发现想象的洞见只是一种错觉。

在寻找鉴定作品作者的客观准则时，19世纪的意大利鉴定家乔瓦尼·莫雷利［Giovanni Morelli］忽然想到求助于艺术家个人的笔法特征，即利用那些描绘指甲、耳廓等无关紧要的细节时所用的固定模式来鉴定作品；这些细节非关重点，未引起后来摹仿者的注意。*Ex ungue leonem*［从爪认出狮子］，即从所画指甲辨认艺术家。意思是说，一些微小细节暴露出一位艺术家的身份，而这些细节他们自己几乎不会注意到。如果这一方法能实现预期目标——在实践中，它最多适用于自然主义艺术某特定时期——在我们忽略或实际上不得不放弃考虑艺术品的本质和特性时，就有助于对作品做出正确的归属鉴定。当今时代，与莫雷利鉴定方法并行的是对微小细节的追求，相信不同艺术家个人的风格特点始终如一，不管选择什么主题。这一方法再次为不必讨论艺术本质而进行的鉴定提供了证据。但事实上，小范围的一致性并不能提供任何令人信服的证据，除非它能与所讨论作品的总体设计原则相一致。但无论这种一致程度有多大，所谓的一致性都只是表面的。

67

鉴于上述困难，许多人，甚至包括那些理论素养很深的学者，依旧无法在基于风格史和图像志基础上的理性、科学的艺术史与基于纯直觉的“鉴定”这两个传统方法之外找到合适的途径。知觉的判断，即解开形式结构的视觉钥匙，一旦被认为是直觉行为，一些研究的重要成果就会因超出理性控制而被完全摒弃。这并非说精确研究与直觉鉴赏不能在

一个人身上同时体现：这在学者的工作中经常会有不同取舍，他可能在宏观的风格史与完全基于归属问题、手形画法上的差异等微观研究之间进行选择。同样，如果艺术史想把自己建成一门学术性的学科，那么它的所有论述都必须基于具体的标准，所有的洞见与发现都必须有根据，论说必须建立在概念术语之上。即便是在特定领域，也不能仅凭推测。

历史研究不仅要求所有洞见与发现都须被逐一证实，无论它们是如何获得的，而且要求它对认知过程发生有益的影响，促使其成熟，逐渐剔除随意的直觉想象。这一状况已存在，特别是自泽德尔迈尔根据格式塔心理学对艺术现象认知过程进行深入研究以来，日益强调单件作品的结构分析。

泽德尔迈尔[30]对我们这个专业在方法论上的贡献至今可能无人能及，在许多方面他都提出了一些极具争议的观点，许多人对其无法苟同，当然也包括我。例如，他对艺术研究区分出两种不同的方向：一是使学生能够在不理解艺术品的情况下，具备评论艺术品特点的能力；二是真正经过理解的有洞察力的艺术研究。当然，缺乏理解的艺术研究属虚构假想，但泽德尔迈尔认为，一个人在没有理解艺术品本身的情况下可以把握艺术的某些部分，包括对图像志和表面风格的把握。我不明白他的结论何以能避开矛盾而成立。一方面，能够在不理解整体艺术现象的情况下，把握作品的特性；另一方面，没有前期对艺术现象的整体把握，也就无法对作品加以描述。这只是我顺便提及的一个疑惑。我认为泽德尔迈尔所取得的不朽成就是他让我们意识到艺术史的真正研究对象并不等于艺术品的物理实体：它是通过“看”这一行为——同时也是再创造——从物质基础中抽象出来的东西。这就为我们规定了艺术史研究的首要任务。 68

泽德尔迈尔把整体心理学［holistic psychology］和格式塔理论中的见解与思想引入了艺术史，首先应用在对博洛米尼［Borromini］的研究中，并为他的著作拟了一个宣言式的题目：*Gestaltetes Sehen*（“格式塔

式观看”或是“完形观看”)。[31]后来在一系列关于方法论的论文中，泽德尔迈尔描述、解释了深入艺术现象的过程，通过对凌乱无序的知觉元素加以综合整编，把艺术对象转变为艺术作品。这一过程使人产生了系统、清晰的认知，能够对许多此前盲目理解的具体细节有很好的把握。绘画、雕塑、建筑的物理实体并不等同于艺术品，它们只是前审美材料。艺术品必须经过我们的身之眼和心之眼的再创造：在我看来，这些都是现代美学理论所倡导的内容，比如现代美学认为“在审美体验中，我们是纯粹接受而非被动接受”[32]。我们作为观者，同时也是合作者，这正是意大利艺术哲学家克罗齐所主张的观点。如果观者的合作必不可少，他对对象的态度就会起决定性作用。结果正如泽德尔迈尔所总结的，“艺术对象保持不变，只改变态度和方法，艺术现象的特性就会发生变化”。

举个很简单的例子：雅各布·布克哈特［Jacob Burckhardt］喜欢从文艺复兴的观点看待一切事物，把巴洛克建筑看成是一种不纯正的方言，是古典的柱式、檐部、山形墙等的诡谲变幻，无意义侧轮廓与形式的病态延伸无处不见，缺乏有机统一。有意思的是，虽然泽德尔迈尔并非故意，但事实上他却引用了博洛米尼的一件布克哈特认为其创作方法失常的作品，借此证明在特征明晰的结构中首要设计原则的根本所在。

从理论上来看，泽德尔迈尔关于观者态度与艺术品特性之间关系的系统阐述可能没有错；但从另一角度看，他就没那么幸运了。这种观点很容易被误解为我们对引发审美兴趣的对象的态度会随意愿而变化。泽德尔迈尔在行文中绝无此意，并且这样的观点与同一著述中的其他看法也会产生矛盾。我们并非率意地看一件艺术品。这不是个人选择问题——当然除非我们企图（如他人所言）破坏作品。对象“要求客观阐释，我们对其态度也一样”[33]，除非遵从这些要求，否则我们无法走进作品。作品与观者之间的对话很像一场问答游戏，关键是认真听，找到作

品所要回答的问题，以及我们是否需要改变方法以获得更多信息、了解作品须如何被观看。 69

艺术品带给我们的教导，就像邀请大家尝试以略微不同方式观看一样。起初，对象的许多方面看似毫无意义，或可能存在多种阐释客体——这里并不指内容——的方法，但都不能令人完全满意。我们不满意，是因为据说如果我们试着用一种方式阐释作品，那么我们无法理解作品的其他许多特质；但如果换一种方法，又发现将面对另外一些无法解释的问题。以某一方式来看，一些清楚，一些被歪曲、模糊；换一种方式，问题可能倒过来。显然，我们需要一种能使对象尽可能多，甚至全部内容清晰聚焦的观看方式。调节镜头、准确对焦的说法当然仅是一种修辞手法，对此用一个更适合的概念来表述就是“理想方式”。这里所说的理想方式，能成功消除一切矛盾、异常、抵牾现象：使事物呈现它本应是的样子。这是一种变混乱为有序、变噪音为天籁的方法，是把无穷细节纳入少量设计理念与原则并能获得理解的方法，是能体现最大程度的指向性的方法。

“理想方式”通常被认为与艺术家独创的方法是统一的，艺术家的方法“作为结果”[34]使艺术作品呈现出现有形式。我们将重塑艺术视觉[artistic vision]作为本学科的合理目标，正是艺术视觉使艺术从原初理念[prima idea]发展为完整作品。此观念似乎无须进一步论证，但作为学术目标绝非理所当然之事。事实上，它是一个相对新近出现的观念。

对象提出对于理解的“客观要求”，就是说我们必须弄清楚艺术品意欲（或“想”）如何被看，这表明我们必须按照其本身固有的标准，而非失当、异己的标准，对艺术加以阐释。只要人们相信绝对美的准则存在，只要没有人对一个特定的审美标准如古典主义审美标准的普遍有效性提出质疑，这一目标就不可能实现。当布克哈特把巴洛克风格说成是文艺复兴的退化，当乔治·瓦萨里[Giorgio Vasari]拒绝承认古典再

生之前的艺术，并侮辱性地称之为“哥特式”时，他们对这些时期的艺术都采用了完全对立和失当的评判准则。只有认识到以标准美学为主导实际是一种专制霸权，认识到美学准则应该是相对的，我们才有可能对过去的艺术做真正的历史的理解。

对标准美学的清算，李格尔做出过重要贡献，他把艺术意志[Kunstwollen]，或称为审美冲动的概念引入艺术史。根据李格尔的理论，构成艺术史的风格史仅是一个过程，当前的价值标准会不断为其他新的准则所取代。论述艺术意志的书籍已有很多，李格尔创造的这个新词也进入了德文语汇。在此我只想讨论其诸多问题的一个方面。半个多世纪以来，人们一直困惑于李格尔为什么要选用一个及物动词wollen[想要]，因为他的意思显然不是指自由的意志行动，而是无可奈何的意志状态。[35]对李格尔来说，风格的变化体现了美之理想的改变；所谓理想，可看成是人们**欲**将其变为现实之物，或想看到它变为现实。从这个意义上讲，李格尔的“艺术意志”表达了积极的美学努力和渴望。对德沃夏克[Max Dvořák]来说，艺术史的中心议题和任务之一是“考察艺术价值的发展过程”。于是我们要转而探究变化的历史价值标准，这是理解艺术现象的*sine qua non*[绝对必要条件]。

摒弃标准美学，以及此后无法根除的对一切美学的戒备心理，曾对艺术史产生了另一种显著影响。理解必须先于判断，这一不证自明的要求让我们看到了本学科中许多特殊的难题。在思想史与文化史的众多其他领域里，理解对象与理解后做出判断之间的差异相对容易区分。用教授哲学的人举个例子，如果我们说理解他，这一说法并不完全准确：我们理解的其实不是这个人，而是他说的话。[36]从原则上讲，我们可以毫不费力地在理解和判断之间做出区分，从欣赏到评价也可清楚地列出前后次序。在我们阅读哲学论文时，作者向我们呈现出他的思想观念，但并不要求我们认可他所讲的东西。但观看艺术品时，除非我们遵从艺术

家的观看方式，否则我们不可能“读懂”艺术现象。看与思是截然对立的，困难在于：不做判断，就无法看懂，并且还不能从外部引入评判准则。我们必须从艺术品自身提炼出一套准则。

根据所有上述内容我们可做出如下结论。如果看与思不可分，那么反过来说，任何描述都是阐释，也就根本不存在只记录事实而不涉及意义的描述。这修正了原来对艺术史家任务的根深蒂固的普遍认识。在常规使用中，Interpretieren［阐释］一词被有意或无意地理解为对一系列明确事实做二度解释：即对从文字本身看字体清晰、意思明白的文本作解释。艺术史家的主要任务是给感性认知以理性解释：换句话说，艺术史是对艺术的注解。

八　作为注解的艺术史

近来图像学研究颇为盛行，其中一位蜚声学界的代表性学者[37]断言，我们艺术史家在作品中所看到的东西对所有人都是清晰可见的。如果这些内容依然保持神秘，或者它在某些方面仍让我们感到困惑，那是因为我们不知道如何感知和阐释我们所看到的对象。这位学者是研究中世纪之后艺术（这一艺术对象至少在表面上看来线索相对清楚）的重要专家，艺术史家的作用，在他看来就是给予我们用以辨认作品所再现内容的钥匙。这显然相当于给一篇名文加注解，做注者完成工作后，每个字还保持原样。[38]

这并非孤立的观点。除非我们普遍相信重要艺术品（毕竟他们是关注的焦点）被直观看到的表面背后刻意隐藏了深层含义，不然图像学研究永远不会成为人们的兴趣所在。也就是说，天才艺术家创造了那些独特形式，意图在外行观众面前隐藏内在思想。大师的作品根本就是密码，只有那些掌握了此种神秘语言的人才能破解。艺术作品——或至少是真正伟大之作——并不像我们一直相信的那样，是一种理念的表达或外在表现：他们是理念的伪装。艺术史家就是要揭开这层巧妙编织的面纱：他们的真正作用和使命是担当玄理奥义的揭示者。泽德尔迈尔在其晚期

著作中回归了图像学，认为高深精妙的艺术品具有多元、多层的意义，即图像拥有多重含义，需要对其加以发掘，类似中世纪解经学中的四层解释学。[39]

对于图像学研究者，甚至对于那些认为艺术品根本不是密码的人来说，艺术本质上是一种书写形式，是图像符号的混合物。直到目前，图像学研究者，即那些依靠图像志方法对艺术品意义做明确解释的艺术史家，认为寓意图像的特征是**一切**图像都具有的重要特点。寓意［allegory］是个希腊词，原意指“有言外之意的话”。严格来说，该词的这个含义仅适用于“当密码用的艺术”。然而，大多数情况下我们会认为寓意是一种比喻手法。多数有图像学研究倾向的艺术史家，在断言某件艺术品象征着某信条、哲学思想或其他一些能够用语言表达的想法时，其内心都持此观点。（严格来说，用**象征**一词代替**寓意**是不合逻辑的；关于这点，以后再谈。）除了认为视觉图像明确、“忠实”[40]地表现了作品的意义外，这一观点还认为，在视觉图像的表面之下隐藏着深层的寓意、隐喻、象征或某些无人知晓的精神意义。而且，如果认为一件真正的杰作仅是某物的视觉呈现，而不以象征性为主，简直令人无法想象。

72

艺术作品越伟大，对其中蕴含寓意的期望就越高，并会以看待具象征意义的镶嵌画或象形文字的方式对待一幅油画或其他艺术品。恩斯特·贡布里希在其著作与论文中，数次把一些艺术品作为“文字内容的包装盒”而大谈特谈。因此艺术是一种技术，使信息打包待运，否则这些信息可能无法传递，而后收货人开箱获取信息。艺术史家此处扮演着最初收货人的角色，负责打开外包装、提取核心内容；可以想见，这一过程绝非易事。持此观点的人认为，艺术品的重要性与它所要传达信息的价值和内容是不可分的。这样，艺术就成了思想的外套，目的是推动交流、加速传播。这是达到目的的手段，并非目的本身；按此原则，艺

术品的职责完成后，就可以摒弃。这一观点要求艺术所扮演的角色与所谓的“介入艺术”[*art engagé*]类似：艺术沦落到被“指派”为宣传工具，成为忠实宣传观点信条的外表绚烂的装饰物。

必须指出的是，该学说的倡导者中——我对此的解读所引发的争论大大超出预期——有几位备受尊敬的前贤。其中教皇格里高利因持此观点而为世人所熟知，他认为宗教艺术可充当贫民圣经（*biblia pauperum*）：用作不识字的文盲和精神贫乏者的图画书。对那些没掌握文字符号系统的人来说，救赎的真理必须由图像文本来传达。图像成了文字的替代品。艺术极重要的一方面通常被概括为“艺术是意义的载体”。任何寻求理解和说明作品实质的解释都不能忽视这一点。然而，我相信一切都取决于如何界定“意义的载体”：是将其看作把艺术家要表达的信息传达给公众的纯表面和机械的联系，还是作为精神内容表现的意义与格式塔的深层结合。

在中世纪——正是在那个时期，艺术作为文字替代品被赋予了说教的使命，艺术创作，包括许多雕塑和教堂高处的彩色玻璃窗，从最初安装时起，就未进入世人的视线。它们所承担的职责不可能真正包含我们的错误认识，即认为这些作品所表达的所有信息都将可能传达给观众。我们习惯会说，艺术品 *ad maiorem Dei gloriam* [为上帝增添了更大的荣光]。这难道不是承认作为媒介或信使并非艺术品的全部实质所指吗？如果一件艺术品的存在理由是创造出令人愉悦（因此能产生实际效果）的形式来传达思想，那么艺术当然继续会被当作宗教或社会现象来研究，艺术史实践也会被看作是思想史的一部分，是广义语义学和象征研究的特殊分支，而不会有艺术研究或艺术史这样的独立学科。如果是这样，那么艺术研究仅会被当作辅助学科，分类整理原材料，以供其他领域研究之用。

73

作为独立学科的艺术史虽在整个欧洲及以外地区得到承认并在大学

中被教授，但这一事实与根本问题并不直接相关。这一专业表面上的巩固，并不能使我们放弃就艺术史学科独立与否这一争论做尽可能客观的评价。其中，首要的职责是找到当今艺术研究完全忽视风格史却热衷于关注艺术之外其他因素的原因：认为明晰的图像志背后隐藏着某些含义，艺术家有意无意地在作品中暗藏玄机，以及艺术品充当各种文化和社会愿望、运动的喉舌。

这种转变产生的主要原因之一很可能是心理的。对艺术现象的多种不同阐释导致艺术史声名狼藉，通常很难从多种可能的解决方案中做出选择，因为每一种解答都让人感觉解决了某方面的问题。而且，所有风格评价都涉及趣味判断，而趣味判断又会受制于强烈的主观偏见。正因为存在这些不确定因素，所以禁不住其他方法的诱惑就不难理解了，从不稳固的感知与审美认知退到主要依赖文字资料这一看似能保证更客观标准的方法——或者至少有对艺术品做理性的系统阐释的更多可能性。通过参照白纸黑字的文献材料，看似可以消除视觉层面的不确定性。还有一种感觉，如果要强化一件艺术品的地位，只需把单纯的图像重释为观念的图像，如发现一幅简单的水果静物画表达了一则 *Vanitas*［虚幻］的寓意，或把一幅风俗画解释为对**五种官能**（Five Senses）的演绎。但问题的关键在于把视觉材料与文字概念联系起来的有效证据太少。结果，阐释者发现他们是在比风格现象研究更不稳固的基础上冒险。

74

不可否认，在某些时代或艺术流派中，会习惯性地赋予艺术品象征性，需要将其当作象形文字来加以解释。在古代晚期及基督教早期尤其如此，当时选取或发明图形符号是为了掩饰某些当时还不敢公开的思想。那是一个虔诚崇信的年代，我们看到的一切都是寓意。[41] 此外还有一些历史时期，像手法主义和巴洛克时期，当时的人非常珍爱象征手法的寓意画，并从给伦理和道德等抽象观念戴上面具加以掩饰的游戏中获得强烈的审美愉悦。那个年代已存在类似图像学的东西，这从当时的寓



图34　仿博斯:《基督扛十字架》



图35　仿拉斐尔:《耶稣变容》

意图画书或象征讽刺短诗中可见一斑，在这些读物里，他们习惯于穿插一些按自己意思绘制的寓意插画，构图则是借用自一些名画。

我将以阿希莱斯·博库斯［Achilles Bocchius］(1555)的作品为例来说明这个问题。[42] 由于博库斯相信人们会以寓意的方式理解作品，因而他运用象征手法图解视觉表面下的深层含义。在为我提供例证的书中，作品所仿对象涉及博斯、拉斐尔和米开朗琪罗等人的原作。在《反仇恨的象征》［*Adversus iram symbolum*］一画中，为了图解更基本的道德常识，即“罪恶总要诽谤无辜”，沿用了已毁的博斯的画作《基督扛十字架》(图34)的构图。

75

博库斯对拉斐尔所画《耶稣变容》(图35)的解读也同样肤浅，他用一句话概括了画面构图的效果，即探寻最深处秘密的人会毁灭。与本图相配的诗以问句开首:“谁被允许仰望天国?”接着讲到想寻找上帝威



图36 仿米开朗琪罗:《加尼米德》

严的人被天堂的光芒刺瞎了双眼。为了把这个故事作为图像表现的主要内容，博库斯省去了拉斐尔画中的下半部，即描绘世间有罪青年等待耶稣下山为其治病的场景。在对寓意的解读中，根本没有触及真正的图像志问题，即两个场景之间的联系。

模仿米开朗琪罗所绘的加尼米德也一样，为了能完整传达出解释者指定的寓意，需做大幅修改（图36）。图中这个加尼米德着衣而非赤身。另外，根据铭文，这一形象的原创者不是米开朗琪罗，而是列奥卡列斯[Leochares]——古代的一位雕塑家，并且言明此图代表了精神与肉体的融合。我们从所附诗中了解到，加尼米德的长袍使他免受老鹰利爪的伤害，进而图解了肉体与精神的和谐关系。

加尼米德这一母题在古代就被赋予了寓意，当时被视作是精神对肉体的超越。它也是欧文·潘诺夫斯基的图像学研究的课题。[43] 米开朗琪罗的素描《加尼米德》是送给年轻的朋友托穆兹奥·卡瓦利埃里

76

[Tommaso Cavalieri] 的一件礼物，按照潘诺夫斯基的说法，它有意象征了*furor divinus*[神性迷狂]或者*furor amatorius*[恋爱迷狂]，即灵魂获得升华达到神秘狂热，这与人文主义、新柏拉图主义对加尼米德母题的阐述完全一致。哪种阐述正确？潘诺夫斯基的阐述是否为该论题做了定论？我们这里不做讨论。首要的问题是，此图像是不是寓意画。这件作品看起来界限不那么清晰，因为在米开朗琪罗送给卡瓦利埃里另一幅名为《梦》的素描作品中，对象或母题的组合非常令人费解，只能借助寓意概念才能解释。

在探讨阐释手法主义寓意画中，我主要是想揭示出16世纪意大利文艺复兴时期图像学研究者与现代图像学研究者在态度上的相似之处。不同时代的研究者都习惯性地假定任何图像创作都含有寓意，并将其视为图像意义的基础。现代图像学的信条，即认为创作表达崇高思想的伟大作品时多少有些刻意掩饰——使其神秘化，早由16世纪的文艺作家保罗·乔维奥[Paolo Giovio]做了预见性阐发："手法不应如此晦涩以至于要西比尔[①]来为我们解释，但也不应直白得让识字的人都能看懂。"[44]

薄伽丘认为，几个世纪前艺术家乔托的伟大创举，在于将以前只是为愉悦大众眼睛的作品变革为靠智慧才能理解的艺术。[45]无论当前象征阐释潮流的追随者乐意与否，确实存在一条把人文主义贵族化的立场和图像学研究者的信条联系起来的线索，据此认为杰出的作品都是由有教养和才智出众的人为知识阶层创作的。

象征的、寓意的、神话的，甚至写实的再现之间的界限并不那么清晰，这一点我无须细谈；而且，无疑的确有一些寓意画属高雅艺术，不同于那些苍白无味、奇思幻想的附会之作——这里我们只需想想贝利尼或提香所创作的那些寓意作品，也就必然存在与寓意艺术创作的基本原

① 西比尔（Sibyl），希腊传说和文学中的女预言家。据说她是寿命极长的妇女，能在狂乱恍惚的状态中占卜未来。——译注

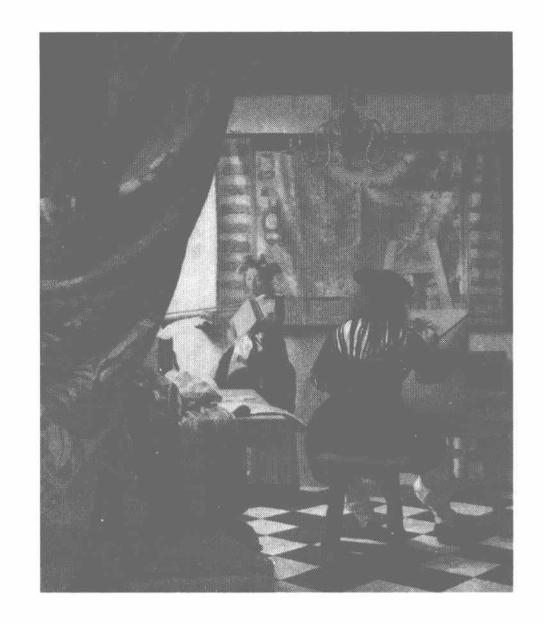


图37 维米尔:《绘画的寓言》

则相一致的艺术创作结构法则。然而，那种认为寓意思想贯穿于图像创作过程的想法已不再被人认可，我们时代所强调的东西已彻底转变，所谓图像的寓言含义成为了中心。维也纳艺术史博物馆收藏的维米尔的作品（图37）代表了室内风俗画的最高成就，是幽静安宁画风的杰出代表，属纯粹冷静观看的艺术：所有这些对今天的研究者来说不是关键问题，重要的是那些预设的观念，如这幅室内画可能就是绘画艺术的完整隐喻、绘画的神学，以及——像某阐释所强调的——“戴面纱的寓意……专为受过教育的当代人所欣赏”[46]。

77

关于这一点，请大家注意一个事实，那就是对艺术家有意在其作品中隐匿的东西——他想展示给观者的精神内涵——的专注研究，背弃了1920年（从事图像学研究之前的）潘诺夫斯基提出的信条，他说：“……艺术家经过深思熟虑后形成的理性意志与那些我们似乎被迫接受的艺术家创作的真正动机几乎完全不同。”[47]

九　知识之眼

是否每个图像最终都是象形图、观念符？是否每个形式都是象形文字或自身有含义的象征符号？是否理性的观点可以用于解释艺术品的本质？在对这些问题发表见解之前，有必要探讨一个需要阐说清楚的基本事实。如我们所知，所有问题都与艺术作为意义的载体有关：艺术是表达观念和知识的视觉形式。现代认知心理学研究表明，即使在日常生活中，如没有先在的知识，人们就无法看到所见之物：也就是说，不存在纯真之眼。所见之物的意义并非来自人类灵魂的某一更高领域，而应是第一印象所想到的，是对经验的自然唤起。学者所研究和阐释的视网膜图像概念早就站不住脚了："从对眼底的解剖，我们得知，'现实中'所见之物均被分解为小点，我们要借助智力辨别哪些小点应该为一体，并发挥创造才能，把这些小点组合成自己熟悉的事物的图像。"[48]

众所周知，这一谬论受到后印象主义的一支——"点彩派"的青睐，并被作为艺术形式手法的理论基础：这是一个说明理论上的错误可带来绝好艺术成效的例证——莱翁·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂［Leno Battista Alberti］的结构法则［Costruzione legittima］或"单眼透视"就是如此。事实上，我们看不到圆点（如荧屏上图像的点）：我们所见最初的图像

就是一个连贯的整体，物体形式清楚、界线分明。

这种自我辨别过程最好的证明是我们对物体大小的感知的调整。我们会惊奇地发现，决定我们所见物体大小的不是视网膜图像，而是物体本身。用感知心理学理论来说明这一法则，就是对物体大小的直接印象与物理光学所称的“表面尺寸”——视网膜上呈现出的尺寸——并不统一。“表面尺寸”即物理学家所指的实际视线中物体的尺寸和形状：“如果我们能看到自己的视网膜，会发现那就是我们所看到物体的大小。但我们并不会这么看。”[49]

在自然主义风景画中，月亮看起来尺寸不对，它实际上比投射在我们视网膜上的尺寸大得多。[50]我们向窗外望去，看到街对面的行人，知道他们多倍于呈现在我们视网膜上的尺寸。如果试着用一支铅笔测量行人的大小，会吃惊地发现行人的纯物理形象是非常微小的一点。如果点彩派的理论有道理，那么我们就得想象，正是这些点构成了我们的视觉。艺术家如果据此绘制色点，就有细节无法识别的危险。这种视觉曲解当然有可能包含一定的艺术价值，但这是另一个问题。点彩派为其观看和描绘世界方法所给出的理由或辩解——以画点来再现我们真实所见的世界——显然是站不住脚的。

79 因此，如果我们平时正常利用视觉器官，用知识之眼观看事物（不管知识来自何处），那么它在审美感知过程中必然十分重要。在此，同样我们本能地以自己的双眼——器官先前已经拥有了经验——在知识与记忆的支配下观看。并且由于所受训练和教育的不同，特别是个人所处时代与社会历史背景的差异，我们所有人必定不会——像大多象征意义的阐释者们一样——看到相同的东西，对相同事物会做出不同解释。我们的第一感官印象相差很大。如果两位学者对同一件艺术品及其历史定位无法达成一致，大多数情况并非因为他们从同一事实得出不同结论，而是因为他们讨论的并非同一事实。我们经常会听到有人辩解说，“我

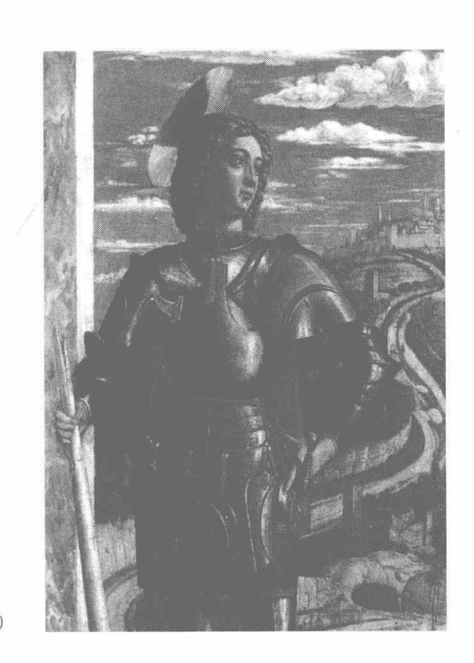


图38　曼特尼亚：《圣乔治》（局部）

所看的不同”；这种描述要比他说“我所阐发的不同”更准确。如果需要取得一致意见，严格地说，就须变四只眼为两只眼。

一个简单的例子说明，如果事先不具备某些知识或受过教育，那么我们连最基本的事实也无法认识。假设一位从未见过基督教艺术品的人看到安德烈·曼特尼亚［Andrea Mantegna］的一幅宗教画，则会觉得曼特尼亚画中一些人物的头冠十分古怪（图38）。他们确实看上去好像在脑袋后边黏附着一个金色、光亮的金属盘；如果从背后看，圆盘就遮住了他的头部。当然，我们从小就熟稔基督教艺术，因此也不会把这些金属光泽的圆盘看作头冠；而是会立刻辨认出，并肯定其是光环，尽管是奇特的物质化的光环，并且是对非物质事物的异样的物质化处理。总之，我们不加思索地将其看作是光环而非帽子。甚至我们不会先将其看作金属盘，然后才把它解释为光环。相反，如果没有光环，对于任何在

80

基督教图像世界里长大的人来说——如同中世纪的人一样——很难判断出此人具体是谁。他觉得这是那些圣像，如圣母马利亚像或圣约翰像不可或缺的组成部分，而不只是他们的标志。对他而言，并不需要将光环解释为属于某形象所有，而后再将这些形象解释为马利亚或约翰。

从根本上看，光环具有一种公认的含义，是一种绘画传统。和通常状况类似，首次使用这一符号，其意义仍属间接知识：先被看到，后被阐释。所有懂得其意义的人都认识此符号。常有许多象征符号保持着传统意义：也就是说，只有创立者或对此传统熟悉的人才能完全理解它们。与此同时，其他一些象征符号不再与传统有联系——成为本身无生命的交流符号，而成为某文化中常用视觉观念家族恒久的一部分。人首马身的怪物、半人半兽的萨提尔和天使这些神话虚构物即绝好的例证，它们被描绘得如同物质世界的实物。是什么让一些惯用符号能被一眼辨出——而其他一些符号只短暂流行，从未在大众意识中生根，这个问题很少得到研究，尽管有必要澄清。

这点特别重要，因为有人认为象征符号的形式和意义之间没有什么内在、本质的联系；符号的应用可能完全是任意的；而且经过一段时间，习惯的力量完全可保证在某具体想象或表达观念与某特定象征符号之间产生自然联系。支持这一理论的人，列举了欧洲文明中用黑色做悼念而在东亚却用白色的例子。我不明白为何持此看法的人没能看到，他们所举的例子也恰好证明了相反的观点。这里当然涉及了真实的选择：为了招魂，一方选择了无光情景——夜，而另一方选择了无色情景，幽灵和鬼魂是无血色的。黑与白早被观相学认定为哀悼的象征符号。[51]

81

此作者[52]还相信，习惯力量能最终把约定俗成的符号转变为极具表现力的象征物，在他看来，象征与真实再现的区别在于程度高低，而非原则的不同。按照一般错觉原则，他告诉我们，密码或代用品完全可指代某一真实事物：在有些人眼中，一幅程式化的马的简笔画像，可能与

另一些人眼中的马的画像同样真实，就像在玩耍的孩子看来，木马和真的马一个样。

这里对许多棘手的问题只是做了概述，后文还会深入探讨。但至少有一点大家都会赞同，即不存在客观无偏的观看：这一事实对艺术研究意义重大。

对于艺术史家来说，这首先意味着，我们必须尽可能地熟悉所研究的文化社会或时代流行的众多图像观念。如果要达到与创作时艺术家及其观众相同的感知经验，那么必须获得能完善我们视觉器官的各种相关知识。曾经活跃过的视觉经验可能已完全消失——或对于我们来说是完全陌生的文化，它可能从未进入我们的观念领域。因此某些人为的帮助就是必需的。这正是图像志所要介入的地方。我们可以认为，图像志的基本的任务是教我们认识到在看一件历史作品时需要什么知识。我们需要通过图像志来激活相关历史时期的那些不言自明的知识。

十　图像志的必要性

潘诺夫斯基曾用一个令人难忘的例子来说明图像志研究之必要性。他是这样说的，让我们设身处地站在澳大利亚原住民的角度上去看《最后的晚餐》这幅画，“对于原住民来说，这幅画只传达了一次愉快的晚宴这一概念”。他要理解这幅画的含义，就须熟悉《福音书》的内容。当主题的含义超出了今天普通“受过教育人士”的知识范围时，那么——潘诺夫斯基继续说——我们就都成了澳大利亚原住民。[53]

即使并非在澳大利亚土生土长的人，仅看图像也无法弄清宝座上的一本书和一枚十字架就是最后审判的预言（图39）。我们不得不从拜占庭艺术的图像志中寻找答案，《圣经·诗篇》第九章中有一行写道：“他已经为审判准备好了宝座，他将用正义审判这个世界［*Paravit in judicio thronum suum; et ipse judicabit orbem terrae in aequiate*］。”这表明图中的宝座是为审判者准备的，现在还是空的。只有此时，我们才能理解为什么把放着十字架和书这些基督标志的宝座和最后审判的主题联系起来。对于创作拜占庭艺术那个时代的观者来说，这个所谓的空宝座除了象征符号外——对他们来说最多还具一定的表现功能——是否还有其他意义尚待商榷。在以最后的审判为主题的拜占庭绘画中，基督复临［Parousia］



图39 《基督复临》，托尔切罗岛，大教堂

的暗示是通过基督祈恩［*Deësis*］的图式（即基督在中间，圣母和施洗的约翰在两旁）表现的，审判者坐在中央宝座上，这就与之前“空宝座”的说法相反。尽管这样，拜占庭人所称的*Etimasia*［准备］，即宝座、书和十字架的组合是一个清晰明确的符号，它能瞬间激起末日审判的肃穆和恐惧感。在这一利用象征符号的手法中，眼睛实际上像是在阅读一种象形文字，习惯的力量为其意义赋予了血肉。现代图像志的任务正是用对具体历史背景中行为和习惯的认识来武装我们的认知官能。

图像志研究的演变，以及在其特定功能和对整个艺术史的意义中形

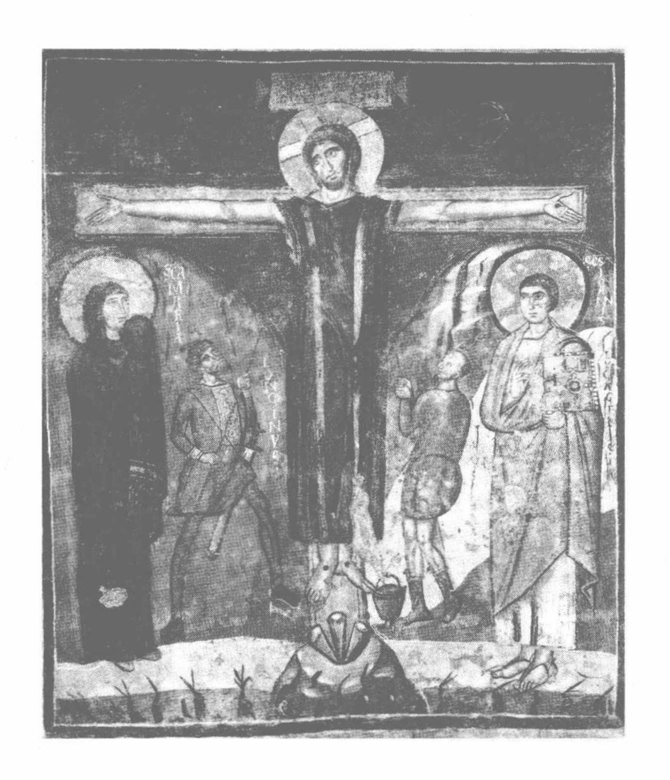


图40 《基督受难》，罗马，圣马利亚古教堂

成的概念，都深受基督教艺术图像志这一源头的影响。基督教注重典籍：将关于赎罪的真理编成了成文法典。而且，福音书将可信性建立在对《旧约》中已宣告、预言、预示了的事情必然能实现的信仰之上。图像可传达的任何信息，都有文字和比喻对其做了预先阐明和描述。

83

在表现基督教最重要的主题——基督受难，即救世主自我牺牲时，所描绘的内容不是来自任何目击者的讲述，而是通过与《旧约》同样权威的《约翰福音》中两个片段暗示的。第一个片段是："经过这些，耶稣知道所有事情都完成了，圣经手稿可以完成了。然后说，我口渴。"[54]

(《诗篇》69:22中写道："……在我口渴时，他们给我醋喝。"）第二个片段是："但是其中一个持矛的士兵刺穿了他的肋骨，血和水立刻就流了出来……圣经的手稿可以完成了，他的任何一根骨头都不会断。"[55]

在一件希腊神话题材的艺术品中，引用荷马或赫西俄德的章节段落是不可思议的，更不用说在表现阿波罗神话的一幕中，有人手拿书卷表示故事有文献依据。但在描绘基督受难的图中，有位耶稣钟爱的门徒手握书卷：正是这本福音书记载着我们所目睹的事件（图40）。

十一　书本知识与艺术自主性

中世纪末期，当宗教艺术（及带有圣经主题的艺术）失去其统治地位时，世俗艺术发展起来，与宗教艺术并驾齐驱。或许它对观者的预设知识的要求比理解宗教艺术所需的中世纪社会背景知识更甚，因为文艺复兴时期出现的世俗艺术融合了复兴的古代文字、古典希腊神话思想以及二者在希腊化和罗马时期的寓言形态。在古代，这些都是各社会阶层所共同熟知的东西；但现在，经“再生”之后，只有人文学者及其圈内人士才精通此知识。这就是说，当艺术与现实建立起直接关系，并将传统的符号和表达定式摒弃的同时，其主题来源再次限制在书本知识中，而且这些书本知识无论如何也无法与当时的日常生活联系起来。可以说在很多方面，这种艺术只能通过解释才能为当时人所理解。

任何一位研究基督教或文艺复兴（即人文主义）图像志的学者，面对图像时都相应地会考察那些直接或间接启发过视觉图像创作的文本。于是就会去研究文献或至少是文字资料，因为图像素材都是源于这些文字材料。因此，大家都默认获取文本材料是图像志和图像学研究的根本。根据这一原则还有一种未经论证的概括，认为每个视觉观念、图像母题必然预先就存在口头或文字记述。一句话，人们事先就认为，视觉

艺术从不会为自身创造什么，它所能做的仅是图解其他精神领域已经存在的东西。在这样的背景下，我们眼中的艺术永远落后于文字。

持此观点者忽略了一个非常重要的事实，那就是视觉艺术，一如音乐，它们分别有各自的表达媒介，且非其他媒介所能替代。艺术终究是一个“自主的表现领域”。若果真如此，那么视觉艺术以外的灵感源泉——如文字艺术——就无法阐发视觉艺术创造的特性。而且，在视觉图像媒介中产生和发展一种新的艺术创造形式是完全可能的：一种新的构想与表达，完全不同于文字语言。与神父和中世纪神学家的想法不同，中世纪基督教艺术的作用远不止“借图说话”、代替文字的功能。中世纪艺术不单纯是个邮局，寄件人把知识和宗教价值观包裹好递送给收件人收阅。在众多表达语汇中，中世纪艺术也有自己独特的表达形式，这种 *sui generis*［独特的］表达涉及了宇宙、存在、日常生活，以及死亡、审判、天国、地狱这四件最后之事：这些表达既不是替代品也不能被替代。[56]

85

这里所涉及的一个基本问题是，在艺术创造过程中人的意识的作用。从这点来看，艺术史中激进的图像学倾向在我看来似乎出奇地反常。我忍不住要指出其自相矛盾之处，在精神分析心理学已把无意识和潜意识世界纳入科学探索范围的时代，人们竟然还癫狂地想要将艺术杰作理解为哲学家思想表达的视觉辅助；将视觉图像转化为表意图形和用理性可界定其意义的象征符号——从而把艺术想象的发生及其结果完全纳入意识、理性思考的范围。

据我所知，以语言文字为基础的学科的研究者都迫不及待地把注意力转移到语言之外的世界。读者深信文学作品的本质存在于各不同类型和不同层面意识的互相交织之中，他们不再满足于作品文本所表达和激发出的思想和观念，而是去寻找字里行间所隐含的意象的意义。当然，作为艺术史家，我们直接研究的对象是视觉图像，不应一意只寻找图像

背后的意义，而应探讨图像中的含义，换句话说，应讨论图像的意象。尽可能清楚地揭示出图像中的思想（这些思想可能已经有过文字记载），是我们学科一个合理而重要的研究目标。但我们不该忘记艺术品作为审美创造所具有的意义，只有探讨其风格要素时才会展示在观者面前。有时当我们揭示一件作品的哲学意味时，更多是通过深入分析其形式结构，而非证明它是一些伟大的新柏拉图式或经院哲学家思想的图解。

"形式的历史，"平德曾写道，"也常常是思想及精神状态的历史。当然，它不仅仅是观念的图解（若如此，艺术就毫无自主性可言）：在思想和精神状态独立、普遍的历史中，图像有完全自主的表达世界。它并不从外部阐明这一历史，而是构成了其内部的重要部分。"[57]

假设我们具备图像志知识，并已将这些知识融入了我们的视觉过程，那么我们就可以按照与艺术家同时代人的眼光去分析艺术品的语汇。这是否就意味着我们找到了进入艺术品的捷径？当然不是，因为走进作品之道——无此道我们就不能认识此审美客体——包含了许多与画面表现**内容**无关的因素，却与图像志传统一样具历史决定性。从很多方面看，掌握那些陌生的视觉习惯比挖掘过时的图像志传统更困难。因为文字材料几乎不能告诉我们任何这方面信息，而大多都是在比较晚近的时期，艺术家才开始反思自己的创作。事实上，即使艺术家自己的陈述，无论其多么诚恳，也非忠实可信的向导，因为艺术家有意要达到的目标——他坚信是创作的动力——通常并非真正的创作动力。

86

以16世纪重要的微型肖像画家尼古拉斯·希利亚德［Nicholas Hilliard］为例，他曾为《绘画艺术》［*The Art of Limning*］一书撰写过一篇理论性的序言，其中声称阿尔布雷希特·丢勒对他的创作产生了决定性影响。[58] 然而在希利亚德所作的一幅自画像（图41）中，除头部姿势外，看不出任何沿袭丢勒肖像画风格的痕迹。相反，无论希利亚德怎么辩解，他真正的导师却是汉斯·荷尔拜因［Hans Holbein］和让·克鲁埃



图41 尼古拉斯·希利亚德：《自画像》，1577年

[Jean Clouet]，这点显而易见。在理解一件具体作品时，我们最多能从其创造者的理论中获得一些间接信息；先要对其本身做历史解释，然后才能作为把握具体对象的辅助手段。

掌握陌生的观看习惯不是一个思维过程，而是对我们感官认知的特殊训练和修正。所以，在能够理解一件并不熟悉的艺术作品前，我们的感知器官需要成功地经历一个成熟过程，如掌握某一技巧，这一过程可能受到或好或坏的影响，却不会因为有指导就可以避免。用艺术史家的行话来说，必须理解一个时期、一位艺术家和一件作品。这一过程需要时间，且不能强行发生。但并非说我们仅是坐等觉醒。研究技术是可以提高的，它们能促进和加速这一过程。提高方法包括各类比较之法，如可将一物象置于其他表面上或确实具有相似性的物象旁。我们要么突出其差异与独特性，要么揭示其内在相似性；要么划清界限，要么找到联系。

十二　比　较

精确判定实质上是一个辨别过程，而加速这一过程最好的方法之一就是做比较。就我们所知的一些学科，如比较语言学和比较法学的研究完全基于比较分析。比较的功能在各个领域中当然各不相同，在包括造型艺术在内的多个领域，比较作为一种重要的探索方法，得到了普遍承认。

当然，我们只能比较那些可比较之物。但什么是可比较性？阿尔布雷希特·阿尔特多弗［Albrecht Altdorfer］的绘画与米开朗琪罗的雕塑，甚至与米开朗琪罗的绘画之间的比较就毫无意义。比较对象间不仅须具相似性，也须有差异性；我们在此所关注的比较——引导发现更细微的视觉差别——所得到的收获与相似点的多少和相似程度成正比。当然，从鲜明对比中我们还可学到很多东西，而在比较中找到的差异，同样也适用于对象比较的参照。通常我们说某物体**不是**什么，要比说它是什么更容易。所有比较总要找出“区别”，但相似事物做比较时，我们对极度相近事物的比较所发现的特性会有更深的认识。通过比较阿尔特多弗（图42）与彼得·保罗·鲁本斯的风景画（图43），我们会觉察到不同艺术家的某些个性化特征；但是如果把阿尔特多弗的风景画与沃尔夫·胡

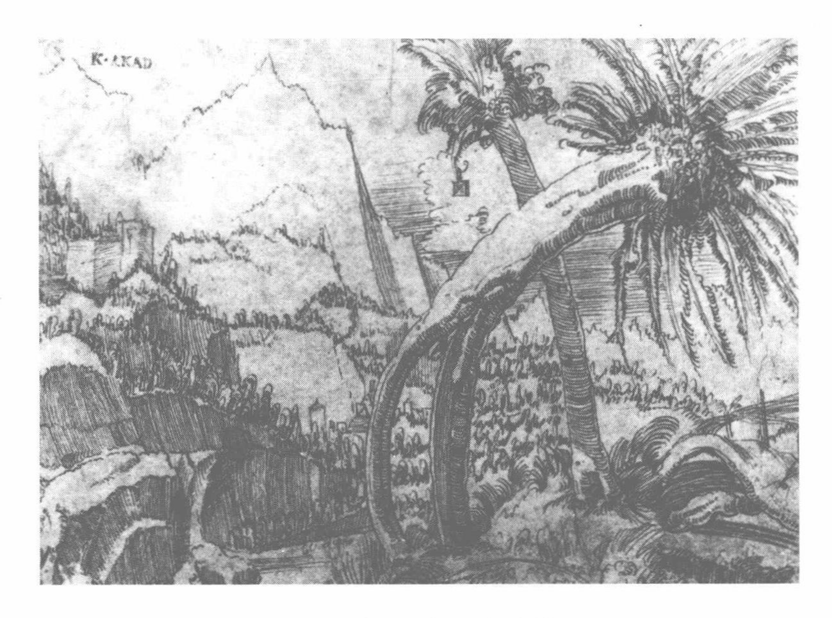


图42　阿尔特多弗:《风景》

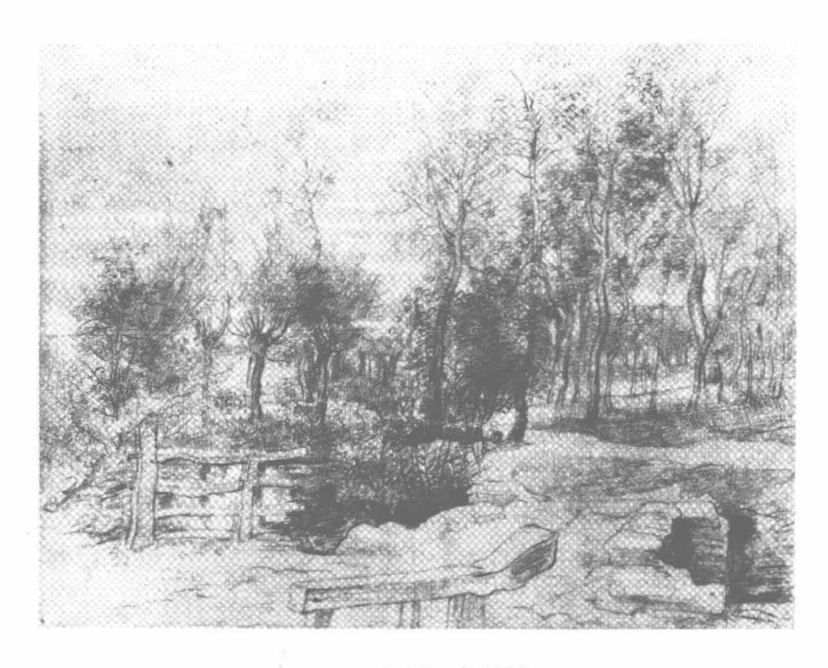


图43　鲁本斯:《风景》



图44　沃尔夫·胡伯:《风景》，1514年

伯［Wolf Huber］的风景画（图44）放在一起，我们能发现更多阿尔特多弗个人的风格特点。同时我们会意识到，先前所谓鲁本斯和阿尔特多弗风景画中的根本差别，实际上是佛兰德斯的巴洛克风格与多瑙河画派风格之间的不同：此不同与阿尔卑斯地区和低地国家之间地域上的实际差异无关。

这种有目的的比较，其理论的可行性是什么？如果我们在比较中先排除了描绘物象本质上的不同，艺术视像的差别就容易分辨。也就是说，我们应尽可能地比较艺术家对同一对象、再现的相同具象物体或同一设计方案的不同处理方式。当然，同一个人或地方几乎同时会被许多艺术家描绘，这是常见之事，例如丢勒和小汉斯·荷尔拜因都为鹿特丹的伊拉斯莫画过肖像（图45、图46），卡纳莱托［Canaletto］与瓜尔迪［Guardi］都描绘过圣马可广场。一个常见的问题是：相同情境中的作品

88



图45　丢勒:《鹿特丹的伊拉斯莫肖像》，1526年



图46　小汉斯·荷尔拜因:《鹿特丹的伊拉斯莫肖像》，1523年

如何反映不同艺术家的创作个性？

永恒的不是物体或模特儿，而是主题，即图像志意义上的相同题材。这是比较中最常见的话题，如洛伦佐·吉尔贝蒂和布鲁内莱斯基各自为佛罗伦萨浸礼堂大门制作的参赛浮雕（图47、图48）。佛罗伦萨商人行会给所有参赛者制定了相同的任务，不仅主题一样，而且材料相同，甚至“形式的机会”也没有差异。这就使评委可对参赛者所提供的方案进行比较。最终他们选择了吉尔贝蒂的方案，因为他的方案完美地体现了当时的风格，即国际哥特式风格。当时人们选择了他，而没有选择另一位在各方面都超越那个时代且坚定不移地朝文艺复兴方向发展的艺术家。过后来看这件事，对我们来说一切都要比对当时佛罗伦萨的评审团而言更清楚。他们很像遇到了代沟问题，当然这并非从生物学意义上说两位参赛者属于两代人。 90

诚然，假如当时竞赛资料保存得足够多，任何涉及竞争的艺术项目都非常适于比较。正如我前文所言，大多数时候只有图像志主题是相同的。但若要使比较有效，就同样需要大量图像志之外的恒定或较为恒定的因素，否则，即使发现重要差别，也不能对相关作品和创造者的个人特质做出说明。如果把詹巴蒂斯塔·提埃波罗［Giambattista Tiepolo］的《主显节》（图49）与列奥纳尔多·达·芬奇同一题材的画（图50，乌菲齐藏的未完成之作）相比较，我们可能会了解到巴洛克晚期与文艺复兴时期绘画的某些不同，认识到托斯卡纳画家的形式设计与威尼斯画家的“色彩思维”之间的明显差异；但我们在这一比较中，对列奥纳尔多或提埃波罗处理相同主题的不同方式却几乎毫无所知。事实上，这样任意地将两幅作品并置对比的做法可能导致对两种不同艺术特质的完全误解。如果我们不了解列奥纳尔多的其他作品，我们或许会猜想他的画面喜欢表现人物众多的拥挤场景；而提埃波罗则喜欢重点描绘少数主要角色。当然，这是完全不合理的概括，而且事实上，拥挤的场景和密集的 91

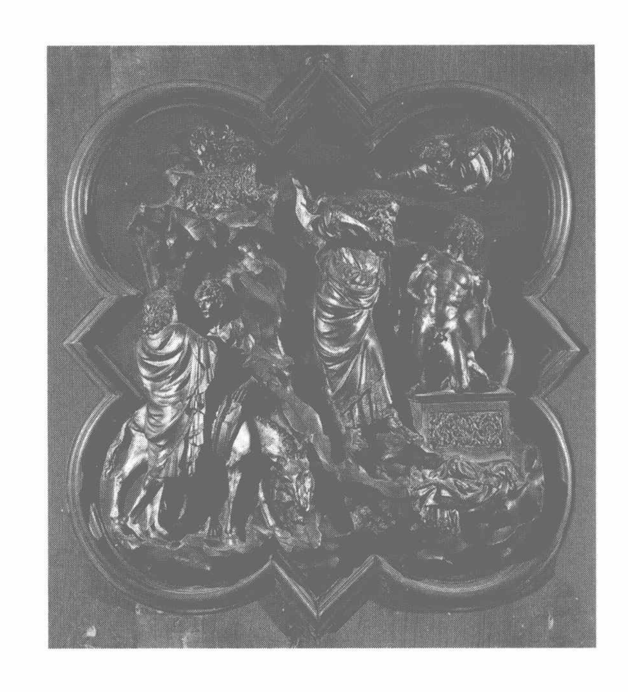


图47 吉尔贝蒂:《以撒的祭献》，为佛罗伦萨浸礼堂大门制作的参赛浮雕

人群是威尼斯画派的显著特色。对佛罗伦萨画派来说，营造场景的独特之处通常在于借助动作赋予人物以生命，并与周围环境形成戏剧性互动。

如果继续关注主显节主题的绘画史，我们会发现正是威尼斯画派的画家——从安东尼奥·维瓦里尼［Antonio Vivarini］（图51）和雅各布·贝利尼［Jacopo Bellini］到帕欧洛·韦罗内塞［Paolo Veronese］——将主显节这一题材视为展示自己描绘人物行进队列场景之才能的契机，他能将东方三贤朝拜的场景描绘在宽阔的空间中。提埃波罗在这方面打破了威尼斯画派的传统，他抛弃了水平、全景式和如装饰带所表现的队伍行进图式，而是选择了垂直构图。如果我们要寻找同道之人，会发现在巴洛克盛期的鲁本斯（图54）、委拉斯克斯（图53）和弗朗切斯卡·德·苏巴朗［Francisco de Zurbaran］的作品中，清楚地预示了提埃波罗所采用的图式。关注点不会落在画面中国王们行进的队列上，也不

92

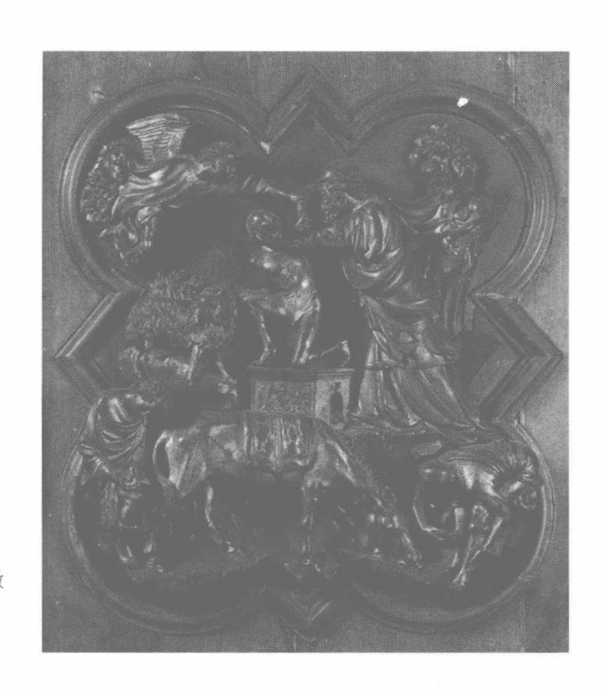


图48 布鲁内莱斯基:《以撒的祭献》,为佛罗伦萨浸礼堂大门制作的参赛浮雕

会注意他们朝拜所走的路线，所有目光都落在了最老的国王向居上座的圣母施*proskynesis*［朝拜礼］的情景上。多数情况下，艺术家大都会借跪着的国王的后背轮廓线去构成一个窄峭的金字塔形，通过与突出的直立人物即站在身后或旁边的摩尔国王的对比，使金字塔有了自下而上强烈的运动感。通过一组直立人物来增加卑微与尊贵之间的张力的想法，在老彼得·勃鲁盖尔的《主显节》一画中已见端倪，他用垂直形式与直立人物构图做搭配，可看作此构图的巴洛克图式的唯一先声（图52）。

相关材料的比较概括到此为止。正是通过与这些材料的对比，我们注意到了提埃波罗作品所特有的艺术价值。换句话说，通过对比，我们发现了作品的艺术独创性。在这一比较中，我们发现了光线的新价值。画面中心是马利亚和耶稣，提埃波罗用夺目的强光使人物看上去有点虚幻，在17世纪的艺术中不会出现这一画法，也无法达到这样的画面效

93



图49　提埃波罗:《主显节》，1753年



图50　达·芬奇:《主显节》

果，当时是通过明暗对比突出物体的重量质感。

Tertium comparationis［中间参照体］，即比较中的常量不一定是指某个共有主题或创作母题。它也可能是一个“形式的机会”，如一扇大门、一座布道坛或一个具体的建筑样式等。只要这些比较对象有一些共同特征，比较就会有所收获，这些共同特征不一定非得是时期或地点。把多



图51　安东尼奥·维瓦里尼:《主显节》

纳泰罗的作品与哥特式盛期或古典艺术品加以比较，或许要比将之与此前时期，即柔和风格（Soft Style）[①]时期的作品做对比更有意义。在任何情形下，都要对什么样的比较是有效的，什么比较是无效的保持警觉。任何艺术问题都有多种不同的解决方法，有的方法好，有的方法差，也有很多方法从根本上来说是不可互相比较的。

并置对比不仅是一种揭示艺术创作个性和图画差别的方式，或许也有助于发现历史进程中的某些恒定不变的元素：艺术家不变的艺术个性、一种宗教或民族的传统、某画派或时代风格。在艺术史上，并置对

① 即指14世纪晚期至15世纪初的国际哥特式风格。德语界艺术史家有时将此一时期的绘画和雕塑风格称为“美的风格”[Schöne Stil]或“柔和风格”[Weicher Stil]。——译注

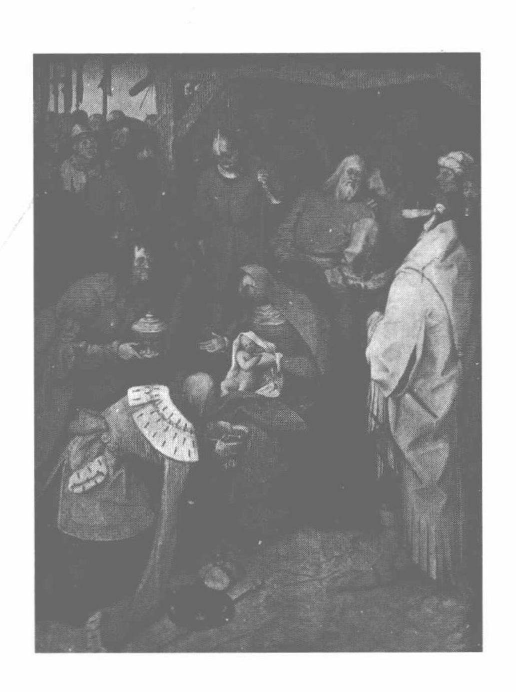


图52　老彼得·勃鲁盖尔：
《主显节》，1564年

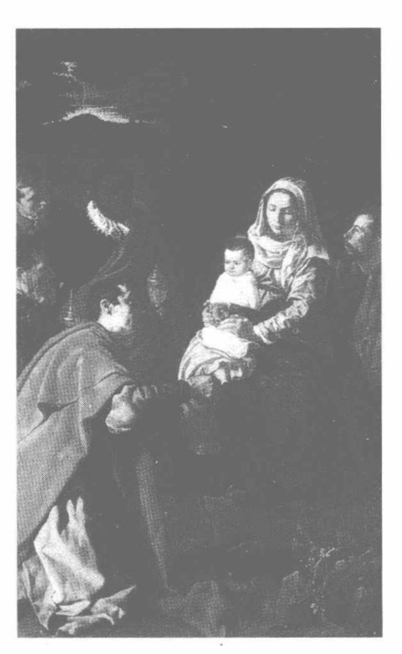


图53　委拉斯克斯：《主显节》，1619年

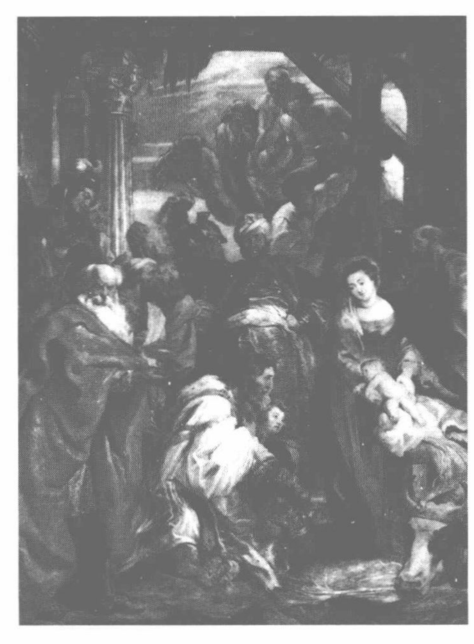


图54　鲁本斯：《主显节》，1624年

比最常见的用途之一就是证明两件作品出自同一位艺术家之手，或属同一流派、同一时代。从某种意义上讲，这是给两件艺术品画等号的工作，其中一件作品流传下来但没有出身证明，需要另一件作品帮忙引荐以进入历史。

95

在研究归属问题时，艺术史家倾向于将主要精力集中在证明作品的外在相似性上，即使不存在作品整体性的相似，至少也要找出它们关键部位的雷同点。然而大量的相似并不必然反映事物的同一性。一旦我们设法超越表层、由外及内，即认识到存在很多差别，那么起初看上去极其相似的事物就会明显呈现出根本的不同，原来的判断也就失效了。应时刻警觉以防止这种表面相似导致错误判断现象的发生，我们不妨尝试着去诊断一下我们学科中的这种慢性病。

是否存在一条区分内在同一性与表面相似性的标准？首先让我们来看有关此问题的一个特殊例子：区分原作与仿品，具体来说就是真品与赝品间的区别。原作和赝品或复制品在外表与材质上都无甚区别；其区分过程通常十分辛苦，且区分的标准很难确定。需要深入作品内部，探寻艺术创作所遵循的原则。原作与伪作表面上最大的相似性掩盖了它们实际上极少具内在同一性这一事实。就是说，无论表现出多少相同点，相同点的数量不能说明性质上的相似度。不管有多少“使人信服”的相似外表，也不一定能说明任何问题。只有作品细节上的相似处得到认可，并被证明是同一的、根本的造型原则的标志，这种相似性才可被认定是家族相似性、同类的标志。

96

在相仿艺术形式中找出大量的相似细节——即使被视为典型细节——却于判断无关紧要的最好例证，是前文提及的罗吉尔·凡·德·魏登（图33）和佛莱芒大师（图32）的对比。这是个极端的例子，艺术家借同一主题的相关材料实现完全不同的功用与意图，不仅都取得了伟大的成功，而且丝毫不失其独创性。它也证明无论形式分析多么精细，如

果不同时与结构分析相结合，那么将毫无意义，也不会对分类有任何帮助。形式必须一目了然，并且具有典型性才有意义。上述两位艺术家用相同的形式手段实现了完全不同的创作意图，这种情况并不罕见。以尼古拉·皮萨诺［Nicola Pisano］与乔瓦尼·皮萨诺［Giovanni Pisano］的关系为例：假设没有文献材料确定一些是父亲的作品，另一些是儿子的，艺术史家必将犯与处理两位尼德兰艺术家时完全相同的错误。

大量艺术史研究著作，尤其是热衷于鉴定问题的著述中，所征引的对比材料要远远多于论说文字。这些作者认为，将两件适合比较的作品并置就足以说明问题，无须长篇累牍地描述与进一步证实。对作品创作年代、地点、谱系、归属做的新鉴定，只需参考所附插图就可实现，它们仅是"比较"的指令（类似于参见某某之意），而无任何文字解释。多数情况是，将两幅作品并列确实能澄清事实，并回答先前悬而未决的问题。然而也有许多情形是，并列的两件作品之间的关系只有作者本人明白，他可能把表面相似或部分一致误认作真正的相似或出于同源的可靠证据，且并未将其发现诉诸文字加以说明而导致了致命的后果。这种似是而非的论断被一些人不加批判地接受，而另一些人则完全否认它，与前者一样，也未做合理解释，因为他们"看的角度不同"。这种基于鉴定而做判断的研究倾向等于认为只需视觉证据，其他探讨均属多余。97 于是我们都陷入了主观臆断的王国，任何照此方式靠主观判断的学科都将难以保持学术上的严谨。

我们承认必须把感知、观察、领悟之类观看事物的方式上升到意识层面，诉诸文字。那些我们常见的观点，如"让例子自己讲话"，实际上是失职的表现，或者说是承认无法对视觉经验做充分描述。我认为，在艺术史研究中，图绘再现的功能很不一样。既以文字论证图像，又以图像说明文字，两者缺一不可。

不可否认，如何用语言完整、准确地描述视觉经验和洞察是我们所面对的最棘手的问题之一，这一过程犹如把一种表达领域的价值与结构转化或翻译到另一种表达领域。研究者常会走极端，一是历史学家完全依靠图片资料，同时在一定程度上摒弃了文字；另一极端是最终结果依旧是重述，只是图绘再现工作完全由文字完成。为了用文字摹写具体艺术现象中的视觉特性，研究者须寻找恰当的辞章。甚至前不久研究界还流行为以文解图而搜索枯肠，甚至渴求能达到诗意的表达。但如果我们把描述的任务看作为图像创作寻找语言等价物，这就等于互换审美媒介：艺术史——像其他自然科学和人文科学一样——就成了对所研究客体的概念上的解释。概念既非研究对象的替代品，也非对它的解释说明。它们是标记或语言符号，我们选用这些符号的原则是：当我们理解了这些符号，也就理解了所研究对象的某些本质。[59] 这又把我们带回到了理解式观看的问题。

98

如前所述，视觉活动必然要经过加工提炼过程，艺术对象或实物才可能变成可被理解的艺术现象，此现象正是文字描述的内容。此时现象实在才在文字层面变得有意义；这也正是我们须用文字去说明的意义。只有方法正确，才会有助于深入认识现象，借此才可能做出准确合理的描述。

格式塔理论对此有独到看法，泽德尔迈尔的“完形观看”[configured seeing] 概念和其他研究也涉及相关内容[60]，概括起来就是：描述的品质主要视被描述现象的品质而定。最难描述的是那些无序、无法辨识的模糊印象，即一件不为我们所熟悉的艺术品最初留给我们的印象。当艺术现象形态连贯，我们用言语描述对其印象就较容易。视觉上的连贯使清晰的语言描述成为可能，也实现了用语言媒介对特定艺术事实进行交流的可能。故此，艺术品就能自己讲话。

但在我看来，此种解释过于乐观。无疑，形式明确、差别鲜明的视

觉造型更容易用语言描述；但认为描述所需言辞会自然流露的想法，即能将进入意识的新视觉经验转化为阐释的语言材料，在实践中完全不可能。一旦我们想在文字上定名，形成语言上的定义时，我们的姿态就是要从感性转向理性。而且，认为“完形观看”有自我解释的本性的观点，假定了任何新的观察发现或感性经验都能为自己找到恰当的文辞表达，并且这些文辞似乎是专为此预先准备好的。

但事实并非如此。当现代第一位经验主义学者兼自然科学家腓特烈二世皇帝撰文记录驯养的鹰和其他鸟类的生活习性时，就清楚地认识到了这一点。在为《驯鹰术》[*De arte venandi cum avibus*] 一书撰写的序言中，他写道：“一如其他艺术，此道有其自身的技术术语，因在拉丁文中未找到所有恰当描绘此道的词语，故不得已选用与之相近的词来满足表达之需要。”[61] 此处面临的具体问题是特殊技术性术语的创造，但从原理上看，腓特烈二世的话完全适用于为意识所想寻找语言符号之事。

100

任何有意义的艺术史描述，更不用说结构分析，都需要阐释者在观看之外做些功夫，而贡献的大小取决于个人的语言能力，这一原则可通过两个代表性的论据间接加以证明。一个论据是我们上文讨论过的关于并置比较论证的非文字证据。这根本上是对语言的逃避，是语言的替代品，就像中世纪“贫民的圣经”一样，通常是一场十分有效的视觉呈现。

第二个间接论据同样也包含着对使用语言的天然厌恶。此时描述者不是回避画面论据的征引，而是把注意力从表现模式转移到图像内容上：换句话说，重视图像志而非风格。目前对图像学痴迷的研究者能够轻松应用文字，无须费劲将视觉媒介的陌生语言转化为文字。由于学者们把图像视为象形文字，故完全可以对艺术品做理性的说明，此外无须再费力将图像转译成文字，而且，这么做也问心无愧，因为所有见解首先属于理性思想领域，这满足了学术的客观性要求。

赖内·玛利亚·里尔克［Rainer Maria Rilke］并非艺术史家，却精准地抓住了这一状况的心理，虽然他并没有用阐释者这一概念。在《论塞尚》一书中，他说："对艺术品的理解或许要依靠其本身来完成；因为文字描述绘画要素时常常词不达意，它急切渴求进入它自己的领地，专注于所描绘的主题，并叙述其中包含了什么。"[62]

如果对于像里尔克这样的语言大师来说，也存在如此困难，那么从其话语中我们可以知道，阐释涉及两个完全不同的任务：一是理解式观看，改变我们的视觉；二是对清楚看到的东西做出说明。有正常的视觉器官还不够：我们还需要用语言将接收到的信息转化成意识内容。

"完形观看"并不是简单描述观看本身。而且，如前所述，严格来说在我们"深入观看"艺术品之前不可能对其进行任何描述。要求仅描述眼前所见之物等于要求做不可能之事，言下之意是说我们只描述不阐释。如果只描述所见之物，通常会是许多不连续的细节碎片，使观察对象变成一幅感性的拼贴画，与鲜活的世界毫无关联。当我们也用眼和笔如此剖析一件艺术品时，艺术品就无法借助语言而还原其生活原貌。

101

反过来，描述的另一极端同样危险。不管出于任何理由，将特定含义与正讨论的作品联系起来，认为此含义正是作品本身具有的，并据此随意取舍对图像的描述，这样的做法通常会严重歪曲我们看到的事实。尽管完全出于善意，但这种人为联系会带有固定观念特有的排他性而排斥其他一切看法，并且它们要么强调内容，要么重视形式。

现藏于波各赛美术馆的提香的一幅著名寓意画，名称众多，有《神圣之爱与凡俗之爱》［*Sacred and Profane Love*］、《天堂之爱与人间之爱》［*Heavenly and Earthly Love*］、《肉欲与贞洁》［*Voluptas et Castitas*］、《永恒之乐与短暂之乐》［*Felicità eterna e Felicità breve*］（图55）。阐释者根据不同的名称，对次要母题、风景和主要人物的描述会变换，而且其表现特征会完全混淆。一些人说左边人物代表神圣之爱，右边人物代表凡俗

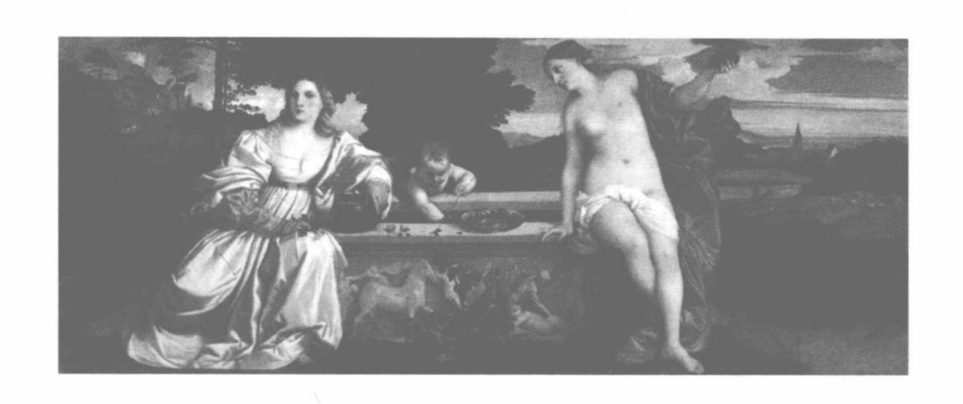


图55 提香:《神圣之爱与凡俗之爱》

之爱；另一些人的观点则正好相反。

对此问题做进一步讨论很有意义，这也可能是整个艺术史上有关阐释问题最具争议的难题。需要注意的是，随着对整个场景阐释的变化，同一幅画中人物姿态和母题的意义就会发生改变。首先看一下当代对1910年以前提香研究的总结:“认可旧画名的人，认为裸体者是天堂之爱，着衣者是人间之爱。但是克劳德·菲利普斯［Claude Phillips］、卡米洛·博罗梅奥［Camillo Borromeo］和阿道夫·文杜里［Adolfo Venturi］的看法相反。莫里茨·陶辛［Moritz Thausing］声称‘画中并未说哪个代表人间之爱，哪个代表天堂之爱’。”[63]

102

此后当然还有很多其他阐释，我这里只想对两种互相矛盾的解释加以探讨，它们并非简单臆测，而是有其独到之处；都将此图放在一个更广阔的历史背景中加以讨论，这种方法至少达到了对历史可能性做判断的基本要求。

对潘诺夫斯基而言，[64]此图是象征性图像；因此，他首先要弄清楚提香时代的人文主义哲学中都有什么样的爱的概念。潘诺夫斯基在美第

奇学院的新柏拉图主义哲学家马斯里奥·菲奇诺［Marsilio Ficino］的著作中发现了孪生维纳斯［*geminae Veneres*］这一概念，分别代表心灵永恒之美与可见的瞬息之美。潘诺夫斯基又在凯萨雷·里帕［Cesare Ripa］的一本有名的可作为文艺复兴晚期象征之书中发现了两个女性化身，这两个女子与提香画中并列的两个人物惊人的相似，尤其在特性上明显相仿：裸体者右手中是象征上帝之爱的火焰和另一位女子所穿的昂贵而世俗的服饰——虽然被贴上了不同的道德标签，里帕把她们称作永恒之乐［*Felicità eterna*］与短暂之乐［*Felicità breve*］。潘诺夫斯基继而在埃斯特家族委托曼特尼亚［Mantegna］绘制的作品中找到了参考依据，表明把裸体与着衣维纳斯并列是意大利北部人文艺术圈司空见惯的做法。因此，潘诺夫斯基这样描述提香寓意画的内容：

> 代表永恒之乐的女子正试图说服对面那位衣衫齐整、拘谨沉默的女子……（这是一场辩论，一场*dialog d'amore*［爱的对话］。）需要规劝的女子并非应该变得更柔和矜持的凡人，而是仍执着于珠宝、鲜花这些瞬息即逝的东西的世俗理想的化身，那位高贵的姐妹——有人会说是她“更完美的自己”——劝她反省，改变自己。[65]

另一种解释最初是由一位法国学者[66]提出的，后被其他学者采纳并得到了更详尽的阐述。[67]这一解释认为画面上的着衣女子确实是一位“羞怯的凡人”，这恰恰是潘诺夫斯基不愿深究的。她叫波利亚［Polia］，是与提香同时代有名的威尼斯文艺复兴小说《波里菲利寻爱绮梦》（*Hypnerotomachia Poliphili*）中的人物。她起初是位矜持的少女，甚至冷漠到了残酷的地步，她受到劝解后逐渐由忠诚于贞洁的狄安娜转而相信维纳斯。支持这一文献资料的关键是一块石棺上的浮雕（潘诺夫斯基并未注意到它，并忽视了画面上丘比特的活泼表现）。这块浮雕的右半边

与《波里菲利寻爱绮梦》中一幅作于1499年的插图形式相同：表现的是玛尔斯在鞭打阿多尼斯，维纳斯急忙去救护情人的故事（图56）。石棺就是阿多尼斯的坟墓，维纳斯每年都会来祭拜并主持纪念仪式。在维纳斯救护阿多尼斯时，一根荆棘划破了她的腿，小丘比特接住了从她腿上缓缓流下的鲜血，并将其收在贝壳里，埋入阿多尼斯的坟墓。维纳斯每年春天都会来坟墓边拜祭她的情侣阿多尼斯，这时丘比特就挖出盛着女神鲜血的贝壳，玫瑰花顿时由白变红。 103

简言之，这一解释对画面背景特点问题给出了合理答案——不仅解释了石棺，还解释为什么石棺前长出玫瑰。提香此画的主题意不在就神圣之爱与凡俗之爱作对比，而是表现*Tintura delle Rose*，即维纳斯圣花变红这一仪式。但这种解释也存在许多难解之惑，尤其是画面左半部母题含义不清。石棺浮雕左边那匹无人骑的马或许象征着冷淡与贞洁，因为它也同样出现在《波里菲利寻爱绮梦》一书的木板插画中（图57）。但这样一来，我们对画中着衣女子波利亚的情况就会更茫然，还不如另一种解释有力。

如果把着衣女子诠释为对爱之理由（或被要求爱）的认识还未发生改变，那么她的态度就很容易理解；但各种理由证实这并不符合《寻爱绮梦》的故事。当然，提香的画不是这个爱情神话故事某个特定情节的简单翻版。我们必须允许艺术家有一定程度的想象——尽管并未达到完全自由的创造，因为会受其他历史因素的限制：最明显的是受制于绘画类型的要求，提香的画十之八九属同一类型。这幅画最有可能是婚姻寓意画，描绘对爱之女神信念的转变是这类画最合适的主题。 104

需要再次指出，我不是想赞成这种解释而否定另一种，而是通过这个极端的例子想证明如果对整体意义不理解不一致的话，我们对所见之物的描述一定会差异很大。对作品描述的有效性以及描述的可能性，都取决于对艺术品整体的完满解释。正如这幅作品的情况一样，对图像的

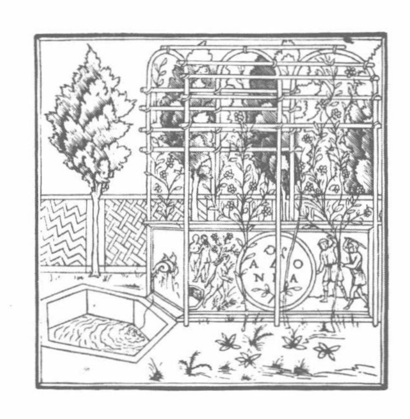


图56 《阿多尼斯的坟墓》，
出自《波里菲利寻爱绮梦》，1499年

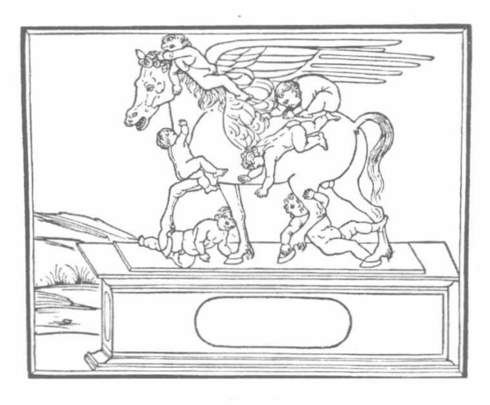


图57 《翼马》，
出自《波里菲利寻爱绮梦》，1499年

阐释受过多概念的束缚（正如一位美学家所认识到的）[68]，而图像志恰恰在这方面比其他所有研究手法更显优势。

如果我们时刻铭记，任何描述只能是对一种阐释假设的论证——无论这种假设是基于内容还是形式，那么，我们的描述就要百倍谨慎。描述过程中出现的任何困难都提示我们假设可能是错误的，两者的共通点还未找到，我们需要寻找新的研究途径，要对整个情况重新做出解释。对所见之物特征的概括和被描绘对象对描绘的抵抗——这种抵抗客观地表明它需要重新获得理解——形成了冲突，只有不断解决这一冲突，我们的认识才会有进步。试错法是我们成功的唯一希望。

十三　历史之链中的艺术品

我们一直在追问，如何能加深对一件艺术品的理解。那么，什么是理解的必要前提？在能准确观看艺术品前，我们需要知道哪些形式和图像志传统？基于对当时社会条件的考虑，研究者会倾向于从图像志的角度考察艺术品所反映的社会因素，它们决定着艺术家创作的主题和任务。然而我们还希望找到其他一些可能对创作有影响的社会因素，可以具体解释作品的某些特征。要坚决杜绝把一些社会学范畴直接引入艺术现象研究中，比如把某种明确的图像传统与政治上的守旧思想直接等同起来。这类尝试只会表明其对历史事实的无知，并切断了进入艺术品的途径。

我们一直在回顾本学科中处理艺术现象内在多义性的各种方法，发现其中最可信赖和有效的方法是对某件艺术品与它可能的先辈和后来者进行比较。为了把握艺术品的特性、展示其本来面目，我们首先要询问其来自何处，要走向哪里。也就是说，我们要把它放入一个谱系序列中，试着将其作为历史链环中的一个环节加以理解，而非将其孤立起来。为了检验对单件作品的孤立分析是否恰当，我们引入了历史的维度，使研究对象以新的面貌出现，即呈现在个体艺术品中的历史发展中。

两件不同时期的作品A和B，如果我假设A与B在某些具体方面存在差异，这完全不等于说，发生了某事导致A为明显不同的B所取代。在后一种情况下我们关注的不是具体现象，而是导致这一现象产生的详尽过程。并且，这一过程、这一系列事件的发生——我们暂时不用“发展”这个词——假定了那些具革新意义的作品并非由同一位艺术家所完成。这就涉及人与人之间的纽带问题，包括老师与学生之间的关联：如从多纳泰罗或雅格伯·德拉·奎尔齐亚［Jacopo della Quercia］到米开朗琪罗，或从古典到希腊化时期或古代晚期的艺术。

当然，在艺术史研究实践中，我们并不完全专注于某一时期的静态现象，或另一时期的运动、成长、变化和转型。但事实是，当我们观点发生改变，对所观察物象的见解也明显产生变化。一件艺术品作为单独个体，或多或少是某一艺术要意的成功实现；但从延续的观点来看，它成为超越其自身的整个链条上的中间环节。发展倾向就出现了，单件作品有了方向感。它是通向理想之路上暂时解决问题的方式，这一理想可能永远无法实现，永远处在不断变化中。排除了任何绝对的进步观念后，所有事物都被看作是在过程中：所有作品都可以用“仍然（如此）”或“已经（不同）”来形容，这取决于作品是后顾还是前瞻。静止的艺术现象走向了动态，一件已完成的艺术品回到了历史进程中。

为了使“方向感”一词的使用更容易理解，我会用日常生活中的一些知觉判断做说明，利用语言来区别这些细微差异。例如，“**平的**”［flat］与“**变平的**”［flattened］之间的区别，虽然某些情况下不同观者可能用它们来指同一事实，但称某为“变平的”物体，意味着它先前或通常并没有现在这样平，现在观者也许会觉得它被压平了。“**变平滑的**”［smoothed］与“**平滑的**”［smooth］意思不同，“**变暗淡的**”［faded］与“**暗淡的**”［faint］也不一样。

美学中也有类似的例子，如在配名时虽然只用鲜艳的局部色彩，但

都会掺黑色，使色调调匀，以产生一种协调。这常常在风格发展的晚期阶段通过观察营造气氛的光影才得以实现。这种色彩蕴含着从局部色到空间色的发展趋势，一旦我们发现色彩运用上的这一趋向，接下来就会自然而然地忽视局部色，空间色决定了画面的总体感觉。 106

发展趋势是一种动力，就此问题我们又要回到李格尔那个有争议的——但在学科中又不可或缺的——艺术意志的概念上。李格尔的艺术意志理论一经阐明就大受称赞，被看作是对风格现象的一种新解释；[69]但把艺术意志视为对历史进程的解释会更准确些，因为它把学者们的注意力聚焦于事件背后的推动力上。理由基于这样一个基本的认知，即一些东西确实需要被证实，也就是说确实存在推动事件进程的事物、力量或关键的能量——或发生在某位艺术家的一生中，或存在于某画派前后相继的艺术活动中，或是一个地区、一个民族乃至于整个文明的一系列艺术活动中。

让我们把丢勒分别于1497年（图59）和1490年（图58）所画的父亲肖像放在一起加以对比，并将自己设想为一名不知情的观者或批评家，既不知道这两幅画出自同一艺术家之手，也不了解创作者正是画中人的儿子。一旦意识到这两幅作品描绘的是同一个人在不同年龄阶段的状态，我们就可能发现，被画的人除了身体变化外，他的整个外表也明显地发生了改变：有人猜测这种变化的原因在于外部环境的改变，他的社会地位得到了提升，从小资产阶级上升为显贵，脱离了中世纪行会的限制，或者其他什么变化。但这样的推测完全不符合历史事实。所以我们发现自己被迫在画家身上，而不是在被画者身上寻找发生变化的根源。一旦我们发现并承认两幅肖像画出自同一位画家之手，我们就有理由把两者之间明显的差异看作是由画家对肖像画和人的看法的深刻改变所致，他的肖像画风格发生了重大变化。总之，我们发现丢勒的两幅父亲的肖像画显示出了他从A到B的风格演变。 107

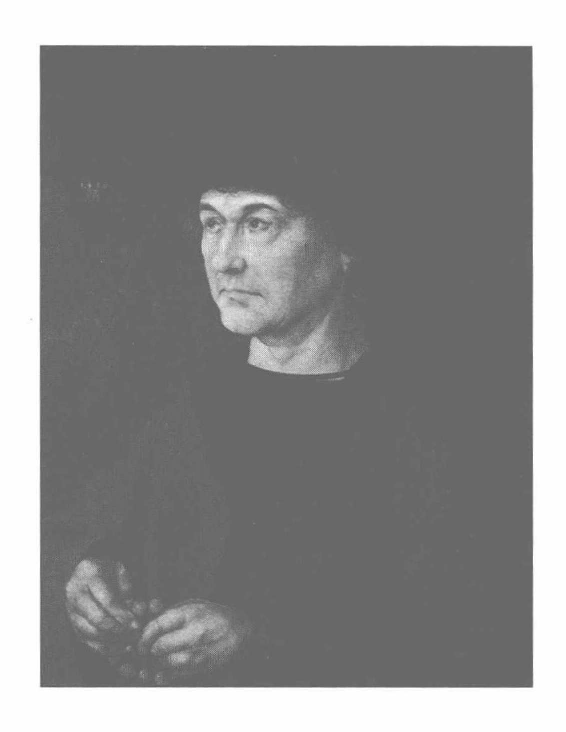


图58　丢勒:《父亲的肖像》，1490年

“**发展**”（evolution）一词源于人文学科，实际上最初出现在启蒙运动和浪漫主义时期的历史哲学中。但它最重要、广为人知的影响是在自然科学领域，特别是在生物学中；所以人们会习惯以自然和准生物进化思维来解释艺术或文化史领域的问题。这时就需要万般谨慎，我们绝不能忘记语言中的意象如何影响着我们的思维，引发语言的联想。我们按**生长**、**成熟**和**衰老**的过程谈论艺术，直接引出根源这一观念：风格根源，艺术像生物一样从微小的细胞生长起来。

108

对于这一成长过程，有位学者虽不雅却很准确地将其比喻为“把已包裹好的东西解开”[70]；但这一过程不局限于单个艺术家的作品。它假设一种完全相似的“演变”或“发展”在时间或超个人风格序列中发生，因而发展被认为是集体行为——正如当我们讨论荷兰艺术意志或法



图59　丢勒:《父亲的肖像》，1497年

国艺术意志时那样。

需要再次说明的是，就像在生物学中有个体发育和系统发育一样，风格发展过程中各个部分可被看作具有亲缘关系，故而一种艺术或艺术特色可以说是**源于**另一种艺术，于是就有对艺术**前辈**与**后代**的研究，研究起源的谱系学就成为我们学科关注的主要内容之一。这样做的首要原因是发展的艺术史承认所有事物都遵循派生原则，否定了单性生殖的可能性，不仅把渐变甚至把原创也看作是派生而来。德沃夏克曾对此做过经典阐释，他说："每种历史形态都是具体历史发展链中的一环，并且以相同材料的已有形态为基础。这是现代严谨的学术研究的前提和存在理由；否则就是一场闹剧。"[71]从这一简要说明中我们不能直接看清问题的复杂性，所以有必要弄清德沃夏克这一命题的具体推理结果，以及对研

究者的实际要求。

首先，“相同材料的已有形态”意味着什么？当然不只是“此前对同一对象或图像志主题或标题的处理方式”，这太狭隘了。一方面，这样的解释不适用于非再现性艺术，比如装饰物和建筑；另一方面，“材料”一词带有确实有据的意味，暗含着原材料或具体媒介之意，我们甚至有时会只找先前那些用同样材料处理相同主题的东西。只不过像贝尔尼尼的《阿波罗与达芙妮》群雕谱系——其部分原创性在于其表现方式显然仅适用于绘画的主题，说明以这种方式来限定研究范围是合情合理的。考察主题或媒介之外的要素不仅没有问题，相反还很必要。在厘清凡·艾克兄弟艺术源头的谜团时，德沃夏克发明了一套自己的构想；[72] 109 他所设想的犹如德语词Materie［物质］的哲学化应用一样，大概意指“对同类问题的已有探讨”。前提是有一种信念或观念，认为存在永恒的问题，在历史进程中会不断找到解决问题的新答案。实际上从德沃夏克的阐释中，在我们考虑新的、先前不存在的综合问题或形式问题的可能性之前，换句话说，在自我想象不得不处理以前不存在的“材料”问题时，我们就陷入了困境。

必须提到的是，一旦进入对视觉艺术和人文学科发展论阐释的中心问题，也就是所有艺术现象的派生本质问题，德沃夏克显然得到了我们学科中重量级学者的支持，他们都曾直接或间接就其方法论发表过看法，包括沃尔夫林、李格尔、杨臣［Jantzen］和平德。然而，不可能所有历史哲学家都赞同德沃夏克的基本发展假说。在这些反对者中，首先应提到的是意大利人贝奈戴托·克罗齐［Benedetto Croce］；对于他的观点，施洛塞尔——不同于维也纳派其他人的观点——是德语艺术史界的大力支持者和传播者。[73] 克罗齐断然否定了在真正艺术中存在发展现象，他最多承认艺术语言的发展，吸收了不同地区的艺术语言形式。其思想主要得益于列夫·托尔斯泰的一句名言，这句名言很可能是反对德沃夏

克观点最直接的表达，这正是我引述它的原因。在与一位法国文学批评家的对话中，托尔斯泰说："不要和我谈论小说的发展。不要告诉我司汤达在阐释巴尔扎克，巴尔扎克在阐释福楼拜。这是批评家的错觉……天才不会相互影响，天才相互独立，始终如此。"[74]

克罗齐完全赞成这一观点，认为不存在艺术史，只有艺术家的历史，这完全符合其逻辑。甚至单个艺术家历史的总和也不能算是一部艺术史。施洛塞尔对艺术家们的历史和艺术语言的历史所做的区分意味着只有对二流艺术家才能考虑彼此的影响；天才艺术家不欠他人任何东西。此看法的背后是对艺术独创的推崇，对天才的顶礼膜拜：真正的独创没有先导。

让我们看看这些观点是否与实践经验相符。难道在艺术家的历史中真的没有谱系现象？生物学上的谱系意指双亲与子女的关系，在人文学科中相对应的是师生关系。但这并不是说我们须严格按照传记方式来看艺术史问题。我们以一位真正伟大的艺术家为例来探讨这个问题，我们可以追溯到其早期发展阶段，并且当时众多的文献为我们提供了他详细的生活状况。研究历史能告诉我们有关青年伦勃朗的艺术之源的哪些内容呢？

110

在伦勃朗早期艺术生涯中，有三个重要事件值得认真考量。他先在一位名叫雅各布·凡·斯旺恩布尔赫［Jacob van Swanenburgh］的莱顿画家那里做了三年学徒；然后去阿姆斯特丹，在彼得·拉斯特曼［Pieter Lastman］手下工作了六个月；最后他拒绝了去罗马接受训练，去罗马学习艺术是当时人的习惯，他的两位老师都曾去罗马学习过。

伦勃朗的第一个老师斯旺恩布尔赫留给我们几幅意大利或意大利式风格的城市风景画，也有一些表现魔法和地狱之火场景的作品，这些画都带有北方特有的画风。研究伦勃朗的专家一致认为，斯旺恩布尔赫的这两种画风没在他这位著名学生的作品中留下任何痕迹。第一位老师最



图60　伦勃朗:《巴兰和他的驴子》，1626年

多只教给了伦勃朗作为职业画家所应具备的纯手工技能。换句话说，从现存的伦勃朗早期的作品中，我们无法推断出他曾跟随斯旺恩布尔赫学习过。就发展史而言，这一生平事实与之无关。这只会让那些赋予生平的外部事实以绝对重要性的人吃惊，他们忘了要去考虑偶然因素：偶然性通常是盲目的。

111

相反，我们不需要任何文献材料就可证明拉斯特曼正是伦勃朗早期风格的源头或源头之一。从绘画风格显露出的两者的师承关系在传记中可得到证实。以伦勃朗最早的作品为例，作于1626年的《巴兰和他的驴子》（图60）显示他的灵感来源正是拉斯特曼四年前所画的同一题材的作品（图61）。德沃夏克“相同材料的已有形态”的观点在这个例子中



图61　彼得・拉斯特曼:《巴兰和他的驴子》，1622年

表现的是相同的图像志主题。对青年伦勃朗绘画构思和原型做过深入研究的库尔特・鲍赫［Kurt Bauch］认为：

> 伦勃朗……实际上模仿了部分拉斯特曼1622年创作的画。那头母驴甚至在细节上都一模一样，而且先知的拳头和天使的脚在造型上也相同。伦勃朗还从老师处借用了巴兰的体态动作、阴影中的两个年轻随从、马背上摩押王子们的形象。所选故事的情节、人物都与老师如出一辙，但不同于先前大多画家对这一古老主题所做的描绘。[75]

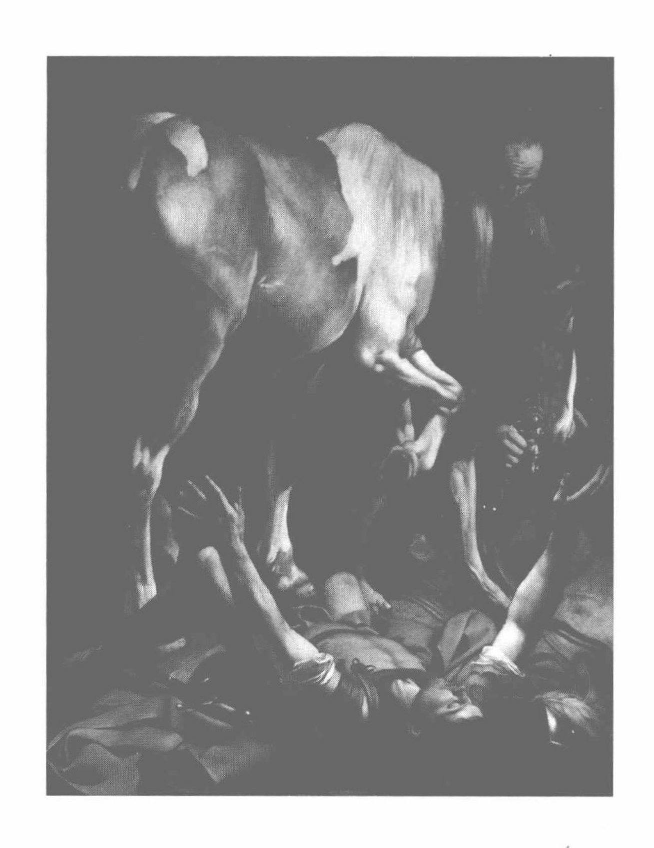


图62 卡拉瓦乔：《圣保罗的皈依》

这一完全的借鉴，如果不说是复制的话，还不足以证明伦勃朗的艺术风格源自老师，但伦勃朗年轻时期的其他作品所存在的借鉴关系，尤其是在构图风格上与拉斯特曼历史画的相似性，足可推断出拉斯特曼的绘画是伦勃朗叙事艺术的基础之一。我有意说“**基础之一**”，是因为通过仔细分析伦勃朗如何对从拉斯特曼处学来的东西加以改造，发现要理解伦勃朗还要考虑先前所受的其他影响。[76]

112

作为对圣经文本的图解，拉斯特曼的巴兰［Balaam］远比他学生的

更有逻辑性。巴兰的母驴被挡在石墙和举剑阻道的天使之间，驴子受到惊吓，失蹄跪倒。先知没看见挡道的天使，随即举鞭猛打胯下坐骑，而驴子奋力反抗。整个布局如同精心设计的舞台场景，场面意义一览无余——尤其是驴子脑袋后仰显示了两重含义，朝向天使，背对巴兰，大声抗议所受的不公惩罚。

“伦勃朗，”鲍赫说，“把这些要素都揉在一起，显然硬把整个场景填塞入竖构图中。”[77] 其中，天使在另一边，站在巴兰身后，以至于巴兰和驴子实际上都看不见他。没有圣经经文（《民数记》第22章）知识的话，我们很难猜出正在发生的故事，我们最多猜想天使想把这头驴从老人愤怒的皮鞭下解救出来。

伦勃朗为了场景整体效果而牺牲了客观的清晰性，把人物、动作、瞬间场面、背景和光融合成不可分割的整体，以瞬间力量冲击着我们的视觉。我们感觉驴子是在统一的形式所产生的巨大压力下倒地的，而非天使挡住了它的去路。天使浅色的袍服映衬出驴子那轮廓清晰的脑袋，张嘴嘶叫呈现出纪念碑般的力量和紧迫感。在拉斯特曼的画中，天使出现在右边，带给画面的光芒只有驴子能感知到，对画面整体光线并无影响。而在伦勃朗的画面上，一束光芒从左上方倾泻而下，这束超自然的光洒遍先知周身，对我们观者来说一眼就看到了天堂的使者，对场景中的人来说也可间接看到。突然的强光照得巴兰有些眩晕，因此打驴子的手臂停举在空中，这光必定也是驴子惊慌的原因。这束光的作用与《圣保罗的皈依》（图62）中的光颇有异曲同工之处。超自然世界的介入令人惊奇，人们从中体会到它带来的神奇影响。

伦勃朗用两种方式对拉斯特曼的构图加以改造。首先，他以从属的集中构图取代了并列布局；其次，他把光作为动态因素，使其在场景中产生了强烈的戏剧化效果。拉斯特曼的所有作品实际上都不见这两条形式原则中的任何一条。然而，甚至这些也不是伦勃朗的才能所自发想象



图63 伦勃朗:《以玛忤斯的晚餐》

113 的成果。此表现方式也有历史先例，并非独创。两者最早都起源于意大利。伦勃朗曾拒绝前往罗马朝圣，但他的绘画想象却受惠于一位伟大的意大利艺术家的观念，这位画家对整个17世纪的欧洲绘画产生了决定性影响，他就是卡拉瓦乔。

这对艺术史来说当然早已是常识。接下来研究伦勃朗的学者所面临的任务是，要确定卡拉瓦乔通过什么渠道影响了这位年轻的荷兰画家。在17世纪早期的荷兰，卡拉瓦乔式的艺术观念以各种形式广为流传。为

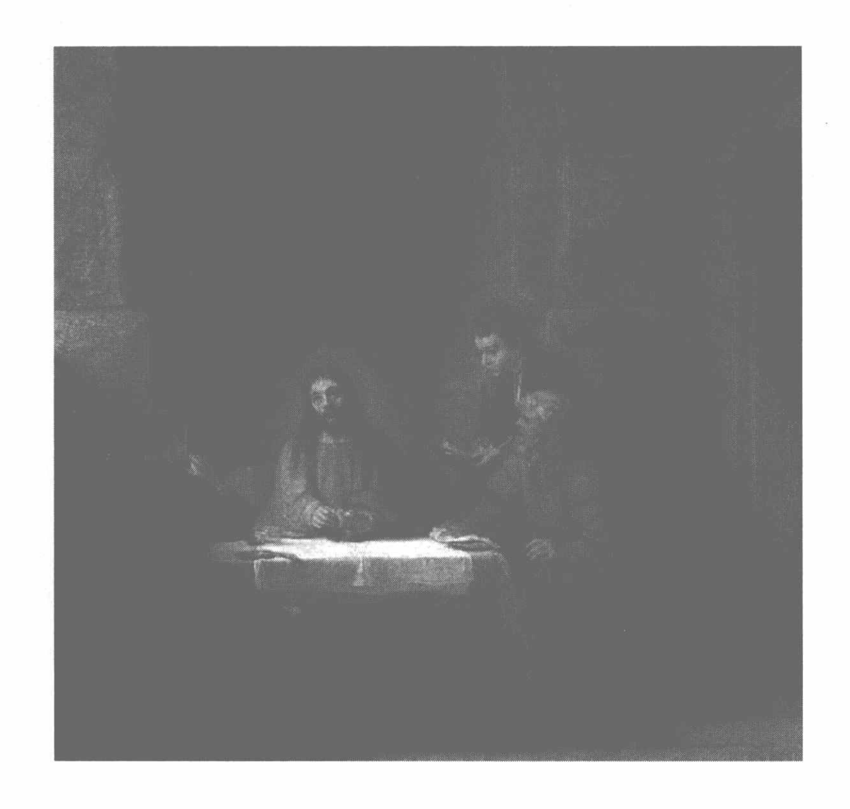


图64　伦勃朗：《以玛忤斯的晚餐》，1648年

人所熟知的是活跃在乌德勒支的一个卡拉瓦乔画派。[78]但体现了最吸引伦勃朗的卡拉瓦乔绘画观念的形式另有所在。在回到对艺术谱系的本质做更一般意义的考察之前，一个具体的例子可帮助说明青年伦勃朗艺术的第二个主要源头。

在《以玛忤斯的晚餐》的图像志演变过程中，伦勃朗早期的一个版本（图63）很不寻常，此画现藏于巴黎的雅克马尔-安德烈博物馆[Musée Jacquemart-André]。画面非常怪异，以至于我们一时无法确定这 114

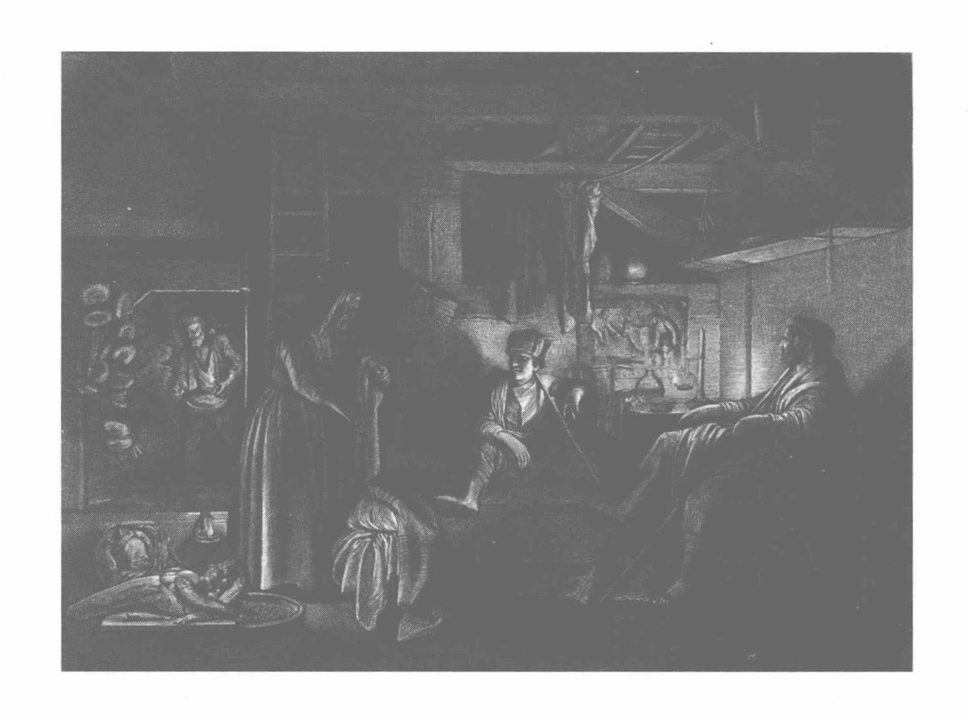


图65 亨德里克·古德特:《朱庇特在菲勒蒙和包喀斯家中》(仿阿达姆·埃尔斯海默作品)

是否真的表现复活的基督和两个门徒在一家客栈共进晚餐。一眼看去，甚至看不见第二个门徒；更不用说辨清手掰面包这一使两个门徒借此认出基督的重要动作。比较起来，伦勃朗差不多20年之后所画的另一幅同主题作品（作品现藏于罗浮宫，图64）要传统得多，实际上这件作品的每个细节都来自长久建立起来的图像志传统。

在早期绘画中，由于对圣经故事或图像志传统的尊重不够，这一辨认场面处理得极具戏剧张力。画面中除了两个区域被来源不明的光照亮外，室内其余地方漆黑一片。面对画面，映入眼帘的是一个人的阴影，鲜明的轮廓由于背后透进来的一束光照在空白的墙上，形成对比效果。

桌子另一端那人看到基督的身影和脸后大为震惊，因而向后退缩；我们只能看到基督的侧影，但两人之间的充足光线可使他看清一切。阴影中的人向后仰身，与另一个人区隔开，增加了辨认者和被辨认者之间的距离和张力。这一张力凸显了事件的高潮，也就是门徒辨认出基督的一刹那，他对眼前发生的难以置信的奇迹极度惊惧；并且为确保没有其他事物削弱此张力效果，画家把经文（《路加福音》第24章）所提到的第二个门徒直接安排在阴影中。由于在见到基督前会双膝跪下，因此画面上只表现出其身影的轮廓。画中基督形象被银黄色的光环围绕，但仅是我们观者能看到这一光环，对画中那个睁眼辨认者却非如此：对他来说，这个人完全在光亮中，而我们只看到阴影的一面。故此室内场景被最大程度地压缩在明与暗的强烈对比中，压缩在已知的和黑暗中未知的世界之间。 115

经过一番解释后，有人可能会猜想伦勃朗在对圣经文本做了仔细斟酌后，独自发明了一套绘制方法，对文本的直接援引使他从图像志形式传统中解放出来。实际情况并非如此。通常在文学故事和图像间存在一个样本——虽然此例中样本不是来自相同的主题图像。早就有人注意到，伦勃朗这幅早期作品的构图中有许多要素，特别是光与空间布局，是受到一幅铜版画（图65）的启发，这幅铜版画出自一位叫亨德里克·古德特［Hendrik Goudt］的荷兰艺术家之手，是对阿达姆·埃尔斯海默［Adam Elsheimer］的一幅油画的复制，不过是反的。 116

铜版画描绘的是《朱庇特在菲勒蒙和包喀斯家中》，这一主题与《以玛忤斯的晚餐》具有某种相似性——都说的是神在凡人家做客而未被认出。朱庇特侧面而坐，位置与伦勃朗画中的基督一致；并且此图中无源头的光线同样也照在丘比特背后的墙上。此外，画面所描绘的室内场景也是左半部分向后延伸，隐在远处的包喀斯——因距离远，故人形很小——借助厨房炉火的亮光正准备膳食。伦勃朗在相同位置也画上朦

胧中被照亮的人影，也在准备晚餐。就画面内容来说，在以玛忤斯的场景中，他并非被直接描绘的人物，仅是画面的点缀，画面描绘这个人物恰好清楚证明那幅雕版画是伦勃朗作品的来源。伦勃朗的这幅画可以说是根据《以玛忤斯的晚餐》这一题材的需要对埃尔斯海默作品构图的一种改编。我们再次意识到，天才的独创性根本不能排除对外部原型图式的依赖。也再一次证明了这并非来自天赋灵感和原始创造力。

埃尔斯海默确实去过罗马，并深受卡拉瓦乔的影响。他吸收了卡拉瓦乔关于光的观念，即画面中的光线打破空间中夜的黑暗，只照亮最主 117 要的动作场面；同时他也将此观点运用到场面更大的构图中，但人物身体并不占主导位置，实际上人物仅是塑造空间的要素。埃尔斯海默不仅以自己的才能，也通过传播卡拉瓦乔的思想深深地影响了伦勃朗。

关于这类传承关系还有很多可谈。从卡拉瓦乔到埃尔斯海默再到伦勃朗的传承关系已形成一个派生链条，于是除拉斯特曼外，伦勃朗还有第二位老师。如果我们继续考察伦勃朗其他早期作品中直接或间接的图样原型，其老师的数量还会增加——当然严格从生平传记来看，除了拉斯特曼外，其他画家并不算是他的老师。与有些人的看法相反，伦勃朗的这些做法不可被视为折中主义。折中的艺术家是把许多不同类的碎片补缀为一体；或某些经常模仿不同风格但从未完全形成自我特点的人。对于伦勃朗来说，灵感源泉的丰富性是其宽广视野的标志，也是其强大吸收能力的说明。对他人图像样式原型的借鉴与独创性并不相悖，不是像每个国家都会有的那些愚蠢的沙文主义者所宣称的那样，拒绝承认他国艺术的影响。相反，老师越多，艺术家的成就越伟大。伦勃朗比奥斯塔德［Ostade］更转益多师，尽管未曾离开祖国，但比起后者来，他仍然更加国际化。

十四　发展观与决定论

就此问题，我们最好先澄清生物学的遗传和艺术或精神的传承间的本质区别。在生物学中，考察活的有机体的具体特性可以通过分析构成有机体的各种基因。尽管在生物学中，个体是基因结合的产物，但在精神生活中，个体是促其产生的主要原因。在历史的情境中会有丰富多样的素材，艺术家可以选择属于自己的图像原型。他自己决定向哪位先辈学习。不像孩子只有父亲母亲，艺术家只要愿意，就可选择许多人来做他的直系宗师。思想和文化传承的谱系还有一个特性，那就是早已消失的某种东西突然会成为后来者模仿的原型，成为他们的老师，在很久之后又扮演了先驱的角色。这即是众所周知的复兴。

正是在图像原型的选择中，在灵感源泉的寻求中，体现着创造的自由：那些拥护真正创造性的人想在艺术史的发展中否定这种自由的存在。正是由于这种自由，艺术家可以跳出时代的限制；但这并非说完全没有艺术派生现象，也不是艺术的*creatio ex nihilo*［无中生有］。这种自由可视为是选择的自由，自决的自由。这是具有创造力的艺术家自我表现的机会——但他只能自由地去选择在某些方面适合自己的内容。天才和所有人一样，也要忠诚于传承给他们艺术的先辈。他们不能任意选

择图像原型，只能依据超越个人发展的艺术意志的要求行事。他们的自由，也就是歌德所称的，“我们行动中的虚假自由”。

当历史学家想赋予其论述一定意义时，就会发现自己正面对着尴尬的两难境地。如果他只是记录一系列事件，其文章就会变为毫无生气、琐碎零散的事实罗列。但是，如果他试着对那些事件和发生的次序做出阐释，并视其为意义重大，甚至是不可避免的必然过程——如果进一步深入研究，发现其中存在某种发展逻辑的话，他会立刻将自己置于乔装的神学家的位置而遭到非难，因为此类理论家相信事物的发展必然有一个最终目的，这会助长威胁教育和社会的宿命论。对此疑问也许可以这样回答。首先，只要经验主义的观察能证实，伦理学和道德上的反对意见本身便无法证明对事件做宿命论的阐释是无根据的。接受这种责难，等于要求除了那些与具体的伦理观念一致的事实外，不能再接受其他事实——这对任何学术研究来说都是怪诞之论。

就像我们在对伦勃朗早期作品的粗浅考察中所看到的，任何想把天才的作品与一般发展过程分开的尝试必定遭遇失败：天才的作品中受惠于先辈的东西并不比成就较小的普通艺术家少。总之，如果我们能够探讨普通艺术家与发展观的关系，那么同样也能讨论天才与发展观的关系。一些主张，如深受施洛塞尔推崇的那位19世纪的作家康拉德·费德勒所声称的，在艺术中“和其他领域一样，天才的产生很偶然……天才没有先导”[79]。这毫无根据，只是源于浪漫主义神话的痴心妄想。

我们越来越清楚地发现，像伦勃朗这样伟大的天才——和普通艺术家一样，背后同样拥有大量的图像原型，他从中吸取了许多重要的绘画思想；而且他完全不能随心所欲地选择自己的图像原型，只能和其他同代人一样，遵循一条路线、一个方向。总体而言，我们大概可这样认定，伦勃朗是荷兰众多卡拉瓦乔主义画家中的代表人物之一。

发展被定义为一种“按既定路线前进”[80]的运动。进化一词本身的

词源意义指已萌芽事物的“展开”：一种在产生伊始即已存在的趋势的展开，首次完成发展时这种趋势已经存在，以至于我们认为发展是内在因素决定的过程。这意味着发展是有方向的变化。如前所言，一旦我们不把艺术实体当作静态现象，而是过程的记录，是谱系链中的环节，它们就获得了方向感。我们把变化说成是逻辑的，从这点到我们相信能看到发展的目标只有一步之遥。当然，这会将我们带入历史的目的论。

119

发展论的理论意义依然没有解决。我们即使未对此问题钻研很深，但有一个事实是肯定的，那就是艺术史的发展论方法——如从弗朗茨·维克霍夫［Franz Wickhoff］和李格尔直到今天维也纳学派在其著作所采用的观点——与严格的目的论、黑格尔的方法之间存在着巨大的差异。当人们觉得发现了风格变化中有某种方向感时，没有人会认为发展的主体是在有意追求一个目标。这正是为什么李格尔所创造的术语“艺术意志”是如此不可或缺：它指出了一种既非模糊的冲动，又非意识表达欲，既无法直接到达又具目的性的运动。各个画家、画派、不同地区的艺术意志**本身**也在演化发展。[81] 此种进化形式同其他发展理论一样，也会受到批评，认为他描绘事件的方式就好像那些发展中的人物个体或集体是要达到特定的目标，这样就把事件人格化了。但如果不借助文字意象的说明，在最简单层面使用术语也是不可能的；只要我们清楚，使用各种概念纯粹是为了满足描述之需，就不会迷失方向。

对待其他反对意见则要严肃得多。首当其冲的批评是，把事件的发生描述为由内在需要支配时，历史学家落入了自我欺骗的窘境。他知道一切结果，所以建构出一个逐步接近目标的发展逻辑。史学家虽是事后诸葛亮，却摆出一副预言家的姿态，好像已推测出注定的命运，预测到所要发生之事。此时，他对有创造力的艺术家所面对的其他选择视而不见：艺术家只要愿意，也可能做出其他的选择。这些反对者认为，风格的改变实际上表现了一种观看和表达方式比另一种更受欢迎。但是，如

果没有选择，偏好也不表示任何意义。

依我看，最后一种观点可能有把辩论带回了伦理学范围，混淆了存在的问题和价值判断。面对艺术史发展具有内在必然性的假设，人们希望能用事实来反驳，也就是说能有证据证明在某个特定历史时期，还存在其他选择的可能性，而且在理论上和实践中都有同样得以实现的可能。或许举个例子能更容易理解，在造型艺术史，1200年文艺复兴的雏形时期为何没有紧接着发生文艺复兴运动，而是哥特式艺术在长时间内获得了发展。反对决定论者可能会这样嘲讽他们的对手："如果首次文艺复苏直接导致了文艺复兴，你们就会为其中的发展逻辑而欢呼，就像你们现在为首次文艺复苏—哥特时期—文艺复兴这一发展逻辑欢呼一样。"

120

然而他们实际上认为：发展的必然性的观点无法接受，因为它抹杀了富有创造性的艺术家的成就和殊荣。除非事实与借完全自由意志取得艺术成就的理想一致，否则上述看法就等于否认事实。

我认为反发展论主义者的批评中只有一个方面值得认真对待。它时刻提醒我们，不断检视那已确定的作品或风格秩序，即谱系是否真的有意义；或者说，我们是否以一种简单的后见之明把可能是偶然的结果解释为必然。在我们试图把握历史进程的动力时，我们是否简单地假想出一种推动历史前进的动力（即李格尔所说的"艺术意志"），因而犯了把*post hoc*［后发之事］错当*propter hoc*［必然结果］的低级错误？或者是否能够明确发现或至少能大概描述出事件背后真正的发展动力和超个人的推动力？

为了摆脱这种毫无结果的争论，我们可能需要评估一下对立双方的困难，并尽可能中立地评价他们。发展论主义者所设想的真正发展过程是沿着既定轨道发展的，这导致的危险是出于内在必要性，将终点置于超历史的不可知世界。对于反发展论主义者来说，他们的困难在于，一旦切断了天才的创造性成就与其他艺术作品间的联系，就很难对某些问

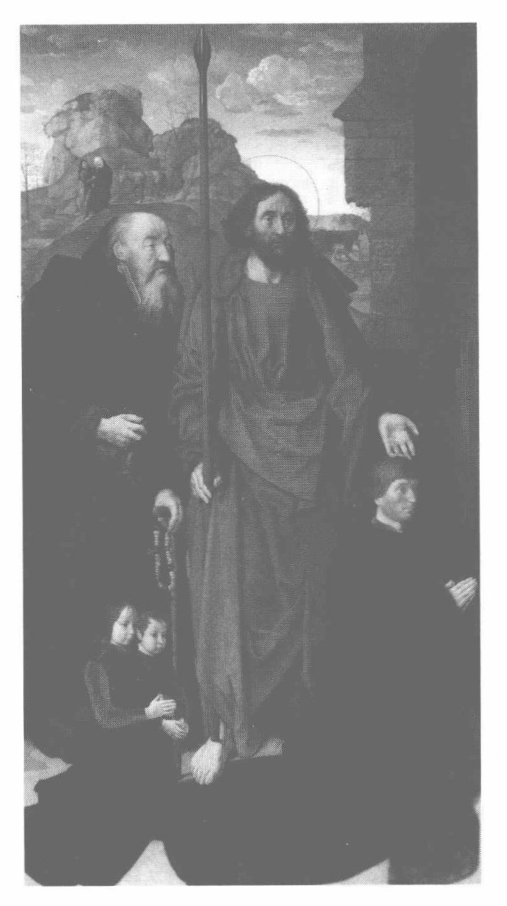
题做出合理解释，如为什么对一些伟大的艺术品往往一眼就能辨认出所属的时代。换句话说，天才怎么会仍顺从于他们那个时代？通常的回答是，他们的此种做法只涉及次要内容、表面的因素。从表面上看，天才与同时代的艺术家使用相同的创作材料，但处理这些材料的方式却完全是自我的：属于首次出现，甚至不能说源于昔日的过程发展到了巅峰。

但是，如果按照反发展论主义者所持的观点，联系着谱系秩序的只不过是艺术家有意无意地从前辈那里继承来的持久形式传统，且无人能挣脱这一传统，那么就有许多发展理论能有效解释的现象现在变得无法理解；而且原来反复使用、行之有效的研究方法也完全失效。

121

贡布里希堪称反发展论主义者的代言人，在他看来，一件作品之所以可被认为源于另一件作品，只是因为不管多么伟大的艺术家，只要去表达并赋予内容以形式，就要采用那个时代、背景、传统所给予这一特定目的的方法、规则、模式、套路：这是形式惯例，介于作者与自然、他和自己内在视像［inner vision］之间。简单来说，历史派生就发生在一位艺术家模仿另一位艺术家之时。研究者的任务就是查清谁模仿谁，如伦勃朗模仿了拉斯特曼还是埃尔斯海默。对于艺术史派生的意义问题，我们学科已经投入了大量的研究精力，而现在这个问题归结为公式的传承。

你可能会发现这一观点和克罗齐及施洛塞尔的想法是多么相似，对他们而言，真正有天分、富有创造力的个人并未从别人处受惠，因此演变和发展也只存在于艺术语言的历史中。有所不同的是，在贡布里希的阐释中，天才并不是完全脱离艺术语言的。即使最伟大的天才，也不得不使用普通语言，即*koine*［共同语］；从这点上来说，他们属于自己的时代。但对贡布里希来说，与克罗齐一样，艺术家真正具有创造力的部分，属于他们自己的东西，他们的原创性——会使我们最感兴趣的东西——不可能按照衍生之法追溯其渊源。这无法用历史的（指艺术内在





的）因素来解释。

当理解艺术创作核心需要我们引入哲学、神学、心理学，甚至是社会学理论之时，作为历史学家的我们仅满足于编纂一部模仿史（因为这就是它的结果）吗？难道艺术史本身不能再做出一些更有意义的贡献吗？我认为可以。我深信在探索创作过程与伟大成就的本质中，发展观艺术史完全有资格被推举到更高的位置上。

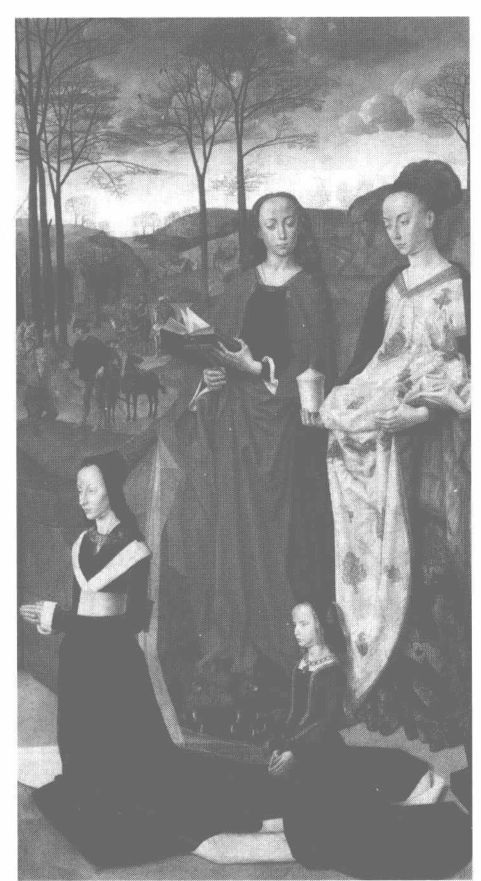



图66　雨果・凡・德・古斯：包提纳里祭坛画

有人认为如果艺术史不依赖形而上学结构而依赖经验事实，那么它就必须只能按照形式传统的延续，即公式或传统*topoi*［主题］的传承来建立自己的谱系。这一观点是完全错误的。艺术史中的基本谱系肯定与（据说完全没有真正的独创性）艺术语言史毫无干系。相反，在克罗齐式的思想中，这一谱系属于真正的艺术史，因为艺术史就是个体艺术家全部作品的序列。这一顺序常常并非根据传记或档案材料所提供的联系

或线索推定，而是根据作品风格自然显现出来。也就是说，顺序源自单一个人风格的确立，而这一风格又贯串于构成此顺序的个人所有作品。122 某位艺术家可能只有一件可靠作品，但已经足以借此确定其他许多作品也出自他之手，将这些作品大致排序，可以得出可信的发展过程。

再从我自己研究的领域里举一个例子：一个世纪前，确认为雨果·凡·德·古斯［Hugo van der Goes］的所有作品只有一件，即包提纳里［Portinari］祭坛画（图66）；并且这件作品也没有署名或文献证据，仅以瓦萨里的口述为证。以此作品为基石，仅仅通过风格考察，现有大量作品被定为出自他之手。人们对创作发展顺序的细节仍未达成一致。这是因为对这位艺术家而言，表现相同艺术理念的单件作品之间的联系，比往常更少体现在形式语汇中，即外在的共同点中，而只有根据这些统一的形式语汇和外在共同点，艺术史家才能发现作品的进阶关系。[82]

十五　直觉与发展逻辑

如何识辨个人风格，风格批评如何施行，这是非常难解的心理学及认识论问题，而且并未经过认真研究。其之所以难解，是因为涉及直觉问题。一种趋势是想通过把鉴赏引入艺术史来规避这一问题，因为鉴赏不需要理性的证实。可以确定的是，即使没有共通的形式惯例作为连接不同作品的桥梁，辨识作品也是可能的。事实上，如果研究者经常借此桥梁，*pons asinorum*［一座驴桥］，来帮他们解决问题，就不会再有人将作品归属问题诉诸武断的直觉鉴赏力来解决。遗憾的是，在为关键或一般问题寻求客观标准，以及摆脱主观臆想来解决系统阐释的困难方面，今天的我们并没有比20世纪早期有更多突破；当时德沃夏克倡导发明某些实质上相当于莫雷利方法的技术以寻得艺术品的内在观念［inner conception］。[83] 当时伯纳德·贝伦森［Bernard Berenson］在大师作品的鉴定方面对于自己对艺术品质的感觉很自信，认为其胜于任何客观标准，而汉斯·蒂策［Hans Tietze］则指责贝伦森在关键时候像水手在轮船失事时的表现，怯懦地坚守着直觉的风格批评。[84]

贝伦森的事例显示了一位伟大的艺术史家的窘迫，他忠实于可证实的学术理想，并且不得不肯定他最伟大的成就，即完成了对许多重要艺

术家所有作品的鉴别工作，最终依据的是主观标准。然而根据现代知觉心理学，此直觉问题与贝伦森的理解有很大差异，远没有想象的那么危险，因为情感和理智之间的冲突不再那么明显。举例来说，弗里德里希·凯恩兹［Friedrich Kainz］在其美学指南中指出："'直觉'……我们指的是逻辑思维在整个审美情境中所发挥的作用。它牵涉到认知行为，有形的整体物象在被观看时，就以此种方式直接被把握。"[85]

为了更好地理解这一现象，本能地分辨出个人的艺术风格，我们需要稍微退一步来看问题。经验告诉我们，深切理解和熟悉一件作品能使我们辨认出同一位艺术家的其他作品，哪怕两者之间没有细节的一致性或表面的相似点。一致性是借助德沃夏克所谓的内在观念来辨识的。这就是作品内在的图像思维结构；这是一种个人风格，一种从属于整体创造性的特质。这种整体特征与看某人面相的标志特征是一样的。这是艺术品的面相表情，受过必要训练的观者可即刻辨认出来。表情是我们日常观看的主要东西，在我们的审美感知中地位更重要。我们首先看到的不是客体的可量化特质，也非组合起来给人整体印象的众多单个视觉信息，而是一种可具体审视的整体表情。难怪——却也很令人惊奇——无须思考就能辨识同一艺术家的其他作品，就如变调曲中的旋律，虽然音程和单独音的振频发生了变化，我们也可以分辨出相同的旋律来。

对于熟悉的人甲或乙，我们不假思索就会辨认出来；如果被问到，我们也许无法具体说出他们眼睛、头发的颜色或其他一些显著的特点。格式塔心理学论及表情的重要性。相对于三角脸、倒挂眉、扁平嘴之类的细部特征，我们能容易记住友善、紧张、拘谨或凶狠之色。观察艺术品的外貌形态也是如此。因此，通过看就能鉴定作品不是什么奇术，也不是什么第六感在起作用，而是普适的知觉法则的功劳。当然，作品归属判断比日常生活中的辨认行为在视觉敏感性方面要求更高。后者是我们在辨认熟悉之物，而前者是我们在识别之前从未见过的熟人。

124

显然，在这种不经思考、转瞬而逝的识别过程中可能会出错。即便是在日常生活中，第一印象也可能传达错误的信号，所以定睛再看时，原以为的熟人却是个陌生人。如果要从首次见到的外形表现中分辨出其内在本质，我们就更有可能出错。所以，除非研究者刻意要盲从自己的预言式鉴定，否则他自己和学科中的任何洞见都应建立在全面考察和确定进一步证据的基础上。看似非常简单，其过程却异常艰辛：这一判断过程可直接实现，发现视觉结构背后所隐藏的组织原则；也可间接实现，如证明这一作品完全符合此位艺术家的发展轨迹。以我们现在的知识状况来看，发展式的检验方法相对更普遍、更可靠。于是说了一番题外话后，我们发现自己又回到了谱系顺序和发展派生的话题上了。

接下来我们的论题转向另一面。可证实的归属鉴定意味着可能存在一种不变之物，即我们所辨认出的东西，这种恒定不变之物在结构的不断变化和形变中转换与表现自己。并且进一步意味着，这一延续不变之物属于一种能动的、有生命的实体，它与具体问题的产生和解决密切相关；每解决一个问题，就将此新局面看作是寻求新答案的动因。从这点看来，艺术家个人的所有作品将会自然而然地编成一个时间序列，我们称之为发展。作品年代的确定基于对发展的推动力和目标的认识，此观点多次为陆续发现的原始档案或其他外部证据所证实——这也就证实了所谓的发展逻辑（与抽象逻辑完全不同）并非我们从外部投射给艺术或历史的一种观念。我们在探寻一种早已存在的逻辑，这一逻辑因其对艺术品间的关系做出了最简单、最令人信服的解释，而迫使我们不得不接受。

125

举例来说，假如在某位画家几十年来追求画面完美的空间深度效果的发展过程中，我们突然发现了他一幅明显的二维构图作品。起初我们可能会不知所措，对这种变化无法解释，或是将其解释为与艺术家发展历程不一致的东西。伦勃朗的研究者不可避免地遇到将其作品编织

为一个有机发展过程的难题，包括从早期的《以玛忤斯的晚餐》（图63）到1648年所绘的同一主题绘画（图64），或从《杜普医生的解剖学课》到《德曼医生的解剖课》，从《夜巡》到《布商肖像》。奥托·本内施［Otto Benesch］在一本写给普通读者的简明论著中讨论到了第二幅《以玛忤斯的晚餐》中的重大画风转变，我们不妨品读一番。[86]

本内施参照了卡拉瓦乔和列奥纳尔多两位意大利前贤来解释这幅画中新的、在伦勃朗的作品中极其罕见的结构；但他继而又强调，伦勃朗在平面背景——如浮雕一样——上凸显出的形象“不像在意大利艺术中那样难以理解”[87]。他接着说：“在基督身上发出的耀眼光芒的照射下，斑驳陆离的石墙在金色、浅红淡绿的光芒的映衬下呈现失重、透明之感，正是通过这种失重、透明感，我们感受到了画面的空间深度。所以，看似阻断空间的浮雕般平面，比早期伦勃朗的凹形拱状空间更有力地传达了一种深度感。这是伦勃朗晚期作品中空间效果的秘密所在，即通过重新阐释平面来表现画面的空间深度。色彩、光线、基调都凝聚在了浮雕般的背墙上。”[88]

伦勃朗晚期作品构图中的浮雕特质一直被解释为是古典主义倾向的先兆，此处本内施认为是更高程度的深度空间表达，是对空间的强化。在此不想对这种阐释的有效性做评估，只需认识本内施通过视觉解读所要达到的目的。他显然想证明伦勃朗个人的艺术意志是始终如一的，证明这位伟大艺术家在其绘画生涯中从早期到晚期的风格转变是浑然一体的有机延续。

李格尔在其《荷兰团体肖像画》一书中表达了相似的观点。他写道：“伦勃朗那给人留下深刻印象的触感表面，在其早年作品中仍有体现，在其后来创作中试图逐步舍弃进而强调画面的浮雕效果，即立体空间特征；人们可能一度误认为他把这种效果当作目的本身，而非达到目的的方式。因为一旦形式完美，他就无须再借助其他外部手段凸显立体

特征，而是为笔下人物营造一个视觉（非触觉）平面，以便从远处观看时一切都清晰呈现，而且值得一提的是，这一手法完全符合发展逻辑，彰显出现代主观主义艺术观。”[89]

与本内施不同，李格尔相信伦勃朗作品中的空间压缩与强化并非目的本身，而是达到目的的手段。手段可能多种多样，但都服务于某个单一的终极艺术意图，这种意图在伦勃朗从“巴洛克”到“巴洛克-古典主义”艺术风格阶段一直保持不变。此解释至今依然有效，李格尔发现没有必要否定或削弱上面两个术语在使用时暗含的风格差异。他想说明在努力实现某个艺术意志时，持续的发展过程是如何使伦勃朗接受了两种表面对立的临时解决方案。在李格尔看来，伦勃朗艺术构图中一贯的目标绝非空间深度的延伸，而是空间和人物达到最大的和谐统一。因此，伦勃朗必定一直想革除画面浑厚结实的触感，为取得视觉平面效果，自然采用了类似浮雕的、古典的构图方案。 126

此处李格尔实际并未运用（这一简要结论中可能暗示的）纯形式标准。对他来说，任何具体的观看方式都不可能脱离主观态度，不受世界观的影响。视觉与世界观共同构成了统一的“特性”，而此统一“特性”的视觉表现正体现在单件作品上。当然，这并非李格尔一个人的观点。但他对此的理解超越了理论教条的范围而显得与众不同；他从富有生机的内心出发来解释艺术现象，其所做的努力亦非寻常；他在试图揭示被称为“艺术意志”的艺术发展动力的本质方面迈出了重要一步：“如果要把伦勃朗的‘艺术意志’概括为一个简单的惯用公式［formula］（注意这里的谨慎用词），应该是为了借从属手段追求的效果（也即李格尔早就指出的、借自意大利艺术的手法），这一效果追求的是绘画中人物间的（心理）协调，以及人物和画面空白的（物理）协调。”[90]

必须要补充说明的是，对李格尔来说，对画面协调的追求还凸显出对各个所绘对象平等有序并存的理想向往。

因此我们不能说李格尔相信艺术家的行动是完全自由的，他并没有撰写，也没有试图去宣扬一种内在的艺术史。他的著作清晰地包含了作为表现史的艺术史的萌芽，在作为表现史的艺术史中，再现性艺术和建筑都表达着更广泛的本质：在此本质范围之内，再现性艺术亦为同一世界观下的多种表达之一，这一世界观涵括了表现为不同文化形态的整体。这显然是德沃夏克将采取的立场，但从根本上说，在李格尔那里它已完全成型，在其过世后出版的“形式的法则”讲稿中可获证明。[91]李格尔确信，只有通过对风格面貌的深入探析才能掌握艺术创造的本质和特性，就像笔迹学家对笔迹的分析一样，在评判一篇手写稿的特征时，笔迹学家要尽量摆脱文字和内容的影响。总的来说，李格尔同样不愿深入作品的内容和其图像志意义，并将其视为对画面真实品质的干扰。他始终坚持此观点，并在“形式的法则”的许多段落中初步形成了对抽象艺术的看法——所以他提前二十五年以上就预见了这一艺术运动。毕竟作为一位历史学家能做出这样的预测，确实够得上被称为真正的预言家，而不是事后诸葛亮。当然这些均属题外话。

127

显然，只有通过探究艺术现象的内部结构，发现历史性变化的主要原因，我们才能看到个人成就在原初历史语境中的独特性，以及具有历史意义的原创性。不管发展思维会带来什么样的风险，但我实在想不出还有其他什么方法——不排除静态的结构分析——能使我们更进一步把握一件艺术品的特性。正如蒂策在很久以前指出的，艺术史研究的可能性在于“艺术品完全依制作来规定自身”[92]，也即艺术品能够，也必须置于某一确定的时间和空间中。

在我看来，李格尔的各种观点须从完全不同的方面来加以修正。像许多专于哲学思维的历史学家一样，李格尔乐于将各种不同现象纳入少量一组组对立的概念中：主观主义与客观主义、视觉与触觉、从属关系与协调关系，等等。这种对立思维模式是范畴语言学 [linguistics of

categorization］的产物，常使他为了大胆而宏观的历史阐释牺牲了可能存在的现象中真实存在的多重性与变化。对今天的读者来说，李格尔的许多范畴都不再被当作是准确的定义而更像是实验手段，这些范畴在与研究对象的持续互动过程中注定要为更有效的概念所取代。

十六　历史的不可逆

我们已努力澄清发展论者和反发展论者对历史的不同阐释间存在的看似不可逾越的鸿沟，他们一方坚信真正实现艺术创造力时是自由的，而另一方则坚持宿命论与目的论、内在必然性才是风格变化的支配力量：这一宿命即便是天才也难以逃脱。对前者来说，出现天才而无法解释就只需相信。但如格奥尔格·德赫罗［Georg Dehio］在其德国艺术史著作中提出了不同看法，他写道："一旦时机成熟，伟大的天才就会出现。他的产生并非大自然的一时冲动，而是历史的合逻辑意愿。"[93]

对比了这两种明显相对的观点后，我们早晚会发现两者在某一点上十分有意思地达到了统一。反发展论者同意对手所持的观点，即不可能有颠倒的风格发展顺序：在任何特定文化时期，只可能有一条从线性到雕塑性再到图绘性的发展路径，或从古代经古典再到巴洛克风格的演变之道，不能反其道而行之。沃尔夫林曾发表过一个著名观点，声称据此他可以推断出发展的周期，即在任何时代、任何文化背景中，风格变化过程都必然按相同方式、同一法则发展，因为这与艺术视觉的自然发展过程一致。这种观点今天大概没几个人会同意。但在思想上认可这一不可逆转的原则时，我们已默认存在一种尚未明确但必然存在的向前发

展逻辑：换句话说，这正是反发展论者强烈谴责的东西。请注意这里的发展并未暗示向着更好的方向进步，也不是19世纪进步信念所认为的完善。这是一种向前的运动，而不是向上的提高。这种不可逆可认为是对李格尔艺术意志概念的消极界定，他在界定艺术意志时写道："决定这种冲动的至少是一种*ignoramus*［不知之物］，可能永远是一种*ignorabimus*［不可知之物］：所有我们能确定的东西就是艺术意志。"[94]

只有当李格尔将其理论限制在用以解释某特定艺术家的全部作品时，其发展观信条的批判者才可能原谅他所提出的目的论的发展观，但李格尔思考艺术意志理论问题时，所着力解决的问题并不是"艺术家之历史"的问题，而是无名的"艺术史"问题。他的兴趣在于弄清各个风格时代大多数无名的风格阶段背后的推动力量，如古典晚期和中世纪。迄今为止，这一时期一直被视为艺术衰退期而未被认真研究过：也就是说，当时的作品被解释成丧失创造力的艺术。李格尔对此做了一个非常有名的回应，指出对这一时代所持的消极看法来自一种标准的美学专制与偏执；这一审美标准与在不同历史条件下和不同审美理念下产生的客体毫无关系。每个时代和发展阶段都需要不同的价值标准；对现有任务表现出无能为力，正是完成另一任务或以其他方式完成此任务的真正动力和意志。

今天讨论一件属于我们不熟悉的过去或另一文化背景下产生的作品时，只有先找到恰当的途径才能理解它，那么我们会优先选用已进入学术范畴的途径或方法，此做法在李格尔提出审美价值相对论之后才为人所接受。李格尔的《罗马晚期的工艺美术》一书中就是为晚期的古典艺术辩护，此书成为整个艺术史学科中的"宽容法令"[95]①。

129

① 《宽容法令》［*Edict of Tolerance*］1781年10月19日由神圣罗马帝国皇帝约瑟夫二世颁布。本法令一方面给予非天主教的基督徒以一定的信仰自由，并撤销在奥地利统治时期不准他们担任公职的规定，另一方面又维持了天主教教徒的特权地位。——译注

为了驳斥艺术衰退期的论点，李格尔展开了进一步论证。在探讨思想史的章节中，他讨论了伴随风格变化而发生的自然概念和世界观的转变。他论述道："任何试图把古代晚期的变化看作艺术衰退表现的人，都是按今人的观点自以为是地去教导人类心智应遵循何种路线，以形成从古代到现代的自然概念。不可否认，古代晚期艺术的魔幻色彩偏离了发展正道……"[96]但他继而认为这种偏离是必要的。就风格和文化来讲，这一备受诽谤的时代得以昭雪，所取得的成就得到了肯定，但只有相对公正的观察者才能发现这些成就；此外，这个时代可以且必须被看作是一个必要的过渡期。

李格尔的第二个论点其实弱化了第一个论点，因为不管这种偏离多么必要，但仍令人遗憾。这在某种程度上可谓李格尔体系中的阿喀琉斯的脚踵，故受到猛烈抨击，批评者担心这会开启价值中立的艺术史之门。理解一切就是被迫宽恕一切。或换言之：如果任何艺术的任何一件作品，在任何方面均是一种具体风格驱动力的表现和展示，那么所有一切都已事先注定，也就无所谓失败、力有不逮、失误之类的说法了。所有这一切不可能是想象的臆造。所以，在一种不涉及价值评判的艺术史中，他们反对的是所有艺术作品都将是成功之作的看法，即使不说那些经典完美无缺——这种看法当然很荒谬。[97]

在这一问题上，泽德尔迈尔加入了反李格尔的阵营。泽德尔迈尔就此声明："风格史，如要保持前后连贯，容许不做价值判断；艺术史，如要名副其实，就不可排斥价值判断。必须区分出经典、杰作、成功之作与普通、拙劣、失败之作来。"[98]他指出，避而不对等级、价值做评价是不正常的，并明确指出艺术史必须再次建立"价值维度"[99]。

保持前后一致的风格史必须回避价值评价，审美标准相对化必然会产生价值中立的艺术史，一位天才的杰出成就与学徒蹩脚的尝试在艺术风格文献中同样值得研究，如果这些都是真实的，那么那些反对意见

都可能完全正确。但就此而言，李格尔会强烈抗议自己的观点正受到诋毁。关于这一争论，恩斯特·加吉尔［Ernst Garger］已指出，对“艺术”（Kunst）的定义中暗含着“能力”（Können）之意。同时指出，在有关艺术的任何严谨的学术研究中都无理由忽略能力，也不可能把水平的低劣仅仅解释为意图的不同。[100]

130 然而在我看来，这种价值中立的艺术史的危险并没有真正出现。如果我们认为每一时期都有它自己的价值标准，我就无法想象为什么要排除不同能力、技法、成就之间的所有差别。我们能从相对标准推导出的唯一结论是：从此以后不可能存在艺术能力的绝对定义。在审美理想不断改变的同时，实现这些审美理想的艺术创造能力也在发生变化。如果——假使大家现在都同意我的观点——从历史的角度来说，不存在绝对的美的标准，那么同样也不可能有能力、τέχνη［技术］、技法、形式水平的绝对标准。如果你问绘制《凯尔斯书》[①] 插图（图1）的师傅是否能画出一幅写实的人像，或是否他真正可能这样要求过自己，与问马萨乔或卡拉瓦乔是否发明或制作过《凯尔斯书》内织物纸张中的各式花纹一样荒诞无稽。任何一个有历史常识的人都明白，不仅这两种情况中所需的能力不同，而且也不可能为同一创作者所有。一位艺术家也不可能只要他想就必然能获得所需的才能。欣赏趣味的根本改变可能导致某些能力——如自然主义风格再现能力——变得多余；于是这些能力不再会被用，最终消逝。正如现代艺术史所表明的那样，当新的需要出现时，这些能力并非自然而然地复活，它们会再生，但需要较长时间。

所有这些问题本身就揭示了意志［impulse］（Wollen）和能力之间的

① 《凯尔斯书》［*Book of Kells*］饰本福音书（都柏林圣三一学院图书馆收藏，手稿A.I.6号），华美的爱尔兰-萨克森风格手抄本饰图杰作。约8世纪后期在爱尔兰艾奥纳隐修院开始绘制，因海盗袭扰，抄本绘制工作转移到米斯郡凯尔斯隐修院，可能9世纪初完成于该院。手抄本复制本于1974年出版。——译注

一种张力，此张力必然反映在艺术成就的高低上。忽略这种张力当然是一种严重错误。某种程度上我们可能同意加吉尔的说法："加洛林时代的艺术很大程度上或许是追求忠实描摹自然原型，但在某些方面距此目的很远；他们未能达到的目标对我们来说似乎是要蓄意超越现实。所以我们必须警惕，避免做过高评价。"[101]

但是那些认为艺术意志过高估计了意志——或是无意识的意图——的重要性的人，应该认真对待下面的不同看法。"再现技巧"这一术语通常是指对外界事物的视觉再现能力，或制造一种令人信服的现实幻觉；但也有一些时期，这一特殊能力普遍流传，却没有产生相关艺术。才能好像存在，但奇怪的是并没有产生有价值的结果。许多观者脑海里时常会萦绕着一个问题：为何现代（或称今天，不是如此现代）人体写生课的优秀学生所画的人像比马萨乔或波拉约洛画得更好，但他们的绝大多数作品又不算艺术？最直接的答案就是，这一切都取决于时代需要，它决定了天资、能力会转换为创造性的成果还是一堆无价值的废物。至此，我们的讨论或可总结为：只要艺术意志允许，能力就变作艺术。发展论总体上所具有的方向性本质及沃尔夫林所谓的先验原则，似乎决定着个人才能自由发展的程度。

131

十七　历史与个体

这个问题又把我们带回个人与超个人艺术意志的关系这一话题上来，这种关系完全不同于时代风格与个人风格的关系，尽管对后者关系的定义会有助于理解前者之间的关系。一旦找到个人的成功之处和特定历史时刻的具体要求之间的联系，我们就可以把个人作品纳入事件发展的总体模式中。看来只有当个人有能力在整个过程中承担一定作用时，个人作品才具有特别意义。当然，这并不意味着富有创造力的个人要花费精力跟上时代步伐。

如果我们把天才调整自我以适应［并非社会学意义上所指的］时代状况看成是经验事实，那么我们对天才和其成就的定位就能跨越无名的艺术史与艺术家之历史这一难以逾越的鸿沟。旧的天才理论认为，拓荒式的革新是其创造者无意识的成就，悬在空中并无支撑物。而在李格尔的历史观中，天才的艺术家负有使命：具体的历史情境左右着他，与他形成一种张力，要求给出解决方案，具体的历史情境也赋予艺术家可施展其才能的任务。越是伟大的艺术家，就越会成为艺术意志的工具——既是他所属之历史传统也是他所生活之时代的艺术意志的工具。

一种普遍看法是，天才艺术家，也即居于普通程度之上的艺术家，

就是那些成功地从传统束缚中解脱出来的创作者：越是伟大的艺术家，就越能自如地确定目标、选择手法，也就拥有更多的选择自由。但若果真如此，如何能与认为事件受历史必然性的内在动力驱使而向既定方向发展的观念相契合呢？两种说法必有一种是错误的。最终有人撰书，以格式塔理论来探讨创作自由的本质和定义（并未参考李格尔思想），作者的结论是，创作的自由与选择的自由毫无关系。这种自由并非你可任意而为，而是要做正确之事，即具体任务范围内的有意义之事。换句话说，这是一种受约束的自由。

132

在一本对我们非常重要的心理学、哲学著作中，沃尔夫冈·梅茨格［Wolfgang Metzger］专门就艺术领域中的独特性和创新性问题进行过深入研究。[102] 他严厉地批判了艺术爱好者所谓的“高级的自由”［higher freedom］这一陈腐思想，据此陈旧观点的看法，艺术家只有随心所欲，才能展现出其真实水平，才能创造新的主题、情节、母题。这种专横、陈腐的天才观其言下之意是“想做什么就能做什么”。就如梅茨格所言，“天真的业余的爱好者可能会向往这样的自由；而真正有创造力的艺术家却不会有这种想法。更准确地说，越是有真正创造力的艺术家，越是没有这样的想法”[103]。

梅茨格认为，真正艺术家的独到之处在于，其对主体或情境要求的异乎寻常的开放性和惊人的敏感性。对梅茨格来说，与李格尔一样，艺术创作是一种受目标支配的过程。在这一完成任务的过程中，只有当真正具有独创力的艺术家不受传统规则和他人方法的限制，而是从作品本身内部寻找和发现规则时，真正的自由才会存在。艺术家发现了其所面对事物的固有法则：客观所要求的解决之道。

这方面给我们的实践教训是，在任何有关历史发展的研究中，关注的焦点应该放在所涉及历史任务的本质上（遗憾的是，人们往往忽略了这点）。想要准确评估一位艺术家的成就，就要对其发展史中的价值予

以定位，我们首先需要尽可能清楚、详细地掌握历史情境中的要求。这一历史任务，即历史主题把个人和一般意义的发展联系了起来，为单件作品的风格和时代的风格建立了联系，最终也把艺术创造力和体现这种创造力的连续事件联系了起来。

我将从第二种联系，即单件作品和其时代背景间的关系开始讨论，因为这和谱系派生没什么主要联系，而明确牵涉到我们所谓的时代风格现象。当然，这一鉴定方式与确定艺术家一生的个人风格相似，经过辨别可使那些没有准确纪年的作品列入年表，这些作品原本在时间的流逝中被抛弃。在对“时代风格”的定义中存在很多舛错，我所能做的只能是将其罗列出来，而非逐一加以批评。有人认为时代风格是特定时代的集体趣味，也有人说是一套方便同时代人交流的惯用语汇，还有人说是某一具体时期所创作的典型作品的共同特性。所有的这些定义都建立在纯量化的标准之上，如果它们是准确的，风格史就理应承受一贯遭受的指责，因为它的分类是基于剥离了鲜活历史的丰富性的抽象概念。

133

首先，当人们试图用大量外部风格特征去定义一件在特定时间创作的作品时，就剥离了历史背景的丰富性。只有当这些反复出现的形式特征代表了真正的形式趋势——就如用“锯齿风格”（zackbrüchiger Stil）专指描绘长袍的人外表和内心之间关系的具体而独特的处理方式，或通过形式碎片的组合使人物形象显得块面分明，也即只有在此种理想状况下，这些具建构性的概念才不会仅是一张标签、一种记忆手段。相反，以表面相似的术语如“棱角风格”（eckiger Stil）来形容表面相似的马萨乔、多纳泰罗、凡·代克和康拉德·维茨作品的丰富多样性，几乎不能传达什么实质内容。这里所涉及的不只是民族传统和艺术媒介的差异：唯一合理的解释可能是在“棱角风格”所包括的内容中，艺术发展的情况越复杂，艺术形态也就越多样。

要找到一种共同的时代风格，我们必须确定同一历史时期赋予艺术

家使命的共同基础，而非艺术家所采取的（通常是不同的）解决方式。国家和地区传统的发展与周围环境的联系越紧密，频繁的思想交流所导致的相似性越强，艺术家不管从外部还是内部解决问题的方式也就越相似，也就越容易判定他们属于同一时期。在大约1400年左右各国家传统趋向一致期间，也即我们所说的“国际哥特式风格”时期，我们在发觉不同国家或个人的特色之前，首先会在千差万别的艺术流派中确立一种时代风格。对大量具体的艺术现象做抽象概括，进而宣称已把握了时代风格特点，这实在有失严谨。讨论某代艺术家的风格问题时也面临相似窘境，这方面最有借鉴价值的是平德关于“世系问题”的研究著作。[104]

最后也是最重要的一个问题是，我们如何把一种个人艺术的发展融入事件连续统一的进程中？换句话说，把艺术家的历史和艺术史连接在一起的传送带是什么？如果从开始我们就宣称那些艺术大师、天才不受任何约束，如克罗齐和施洛塞尔所采取的最激进的态度，我们甚至不该问这样的问题。而当泽德尔迈尔谈到那些伟大的杰作——它们的风格史被纳入了纯粹时间框架之内——要“比同一风格的作品更相似。……穿越时空的距离，真正的艺术家是心灵相通的——约略堪比圣徒间的心灵相通”[105]时，他也持有同样的态度。

我们如何识别那些将火把从一个顶峰传到另一个顶峰的登山者（借施洛塞尔的隐喻）[106]？如何区分由伟大而杰出的艺术家个体创造的历史与由在艺术成就上（尽管并非都没有记载）“无名”的个人所造就的平凡历史？对这一问题，无论是泽德尔迈尔还是施洛塞尔都没能给出答案。对我来说，如果不恢复一种独断的审美标准，也就是如果没有专断的、非历史的价值评判，我将无法做出判别。

134

那些断言伟大艺术家的杰作是独立存在的学者们，将自己——或对我来说似乎如此——与对艺术事件发展历程的理解割裂了。一旦这些作

品变成自足的个体，它们就无法回到历史的河流中，毕竟它们生于斯长于斯。然而，如果我们反观当前对昔日大师艺术源泉的研究状况，就会发现在所有的研究中，困难的不是证明他们对传统的忠诚，而是明确（首要的是界定）他们成就中新的贡献和独创程度如何，这几乎成了一条规律。除了在历史进程中发生的间歇或跳跃等极少事件外，我们的困难并不在于证明发展的延续性，而在于发现革新的本质所在。如歌德在一篇谈及其先祖的自传体诗歌中发出的困惑："什么是此人的独创？"[107]

通过深入研究所获得的这一普遍认识——正如最近在许多以"传统与革新"为题的书中所论说的那样——告诉我们，艺术英雄及作品的纯粹独立面貌，只能被描述为一种人工的、浪漫的抽象之物，这与事件的真实状况完全不符。

对经验事实的严肃思考提醒我们，艺术中只存在一种发展的连续性，这一过程既包括帝王也包括普通人。但是发展的连续性当然并不一定意味着一种逐渐的、一步步的向上发展。在建构谱系顺序的过程中，任何一位过于忠实线性发展模式的人都可能会草率地做出结论：在谱系顺序中，最靠近的艺术一定最相似。那种内部结构的变化必然引起外部表现的转变的发展形式常有发生，但属特殊情况。试图不惜代价强行描绘一条始终一致的发展曲线是毫无意义的。一些历史时段会呈现出断裂的面貌：裂缝就出现在创作时间相近的作品间。

此处我欲以尼德兰绘画的源起为例来说明上述观点。德沃夏克之前的艺术史家觉得应将其解释为一种瞬间出现的新生事物，且认为是一种真正的单性繁殖。德沃夏克的"凡·代克兄弟艺术之谜"研究揭开了覆盖其上的神秘面纱，正确地否定了*creatio ex nihilo*［无中生有］的观念。[108] 但当他为连续发展的观点辩护时，转向寻找可能"遗失的环节"来填补发展之链上的空缺，这方面他没有获得完全成功；因为在一些过程中，变化过程的内在一致却产生了表现完全不同的外部结果。当艺术

135

真正转变方向，禁忌解除，它就可能会以一种出人意料的方式突然出现，进入一个新视界，此视界此前虽近在咫尺，却未进入视线。内在连续性只居于探寻者那里，即那些用实践寻找答案者、那些发展的参与者中，而不在他们所发现的，即发展的结果中。

十八　历史中的延续性问题

对传统的真正忠诚并不在于采用了多少原有艺术语汇、设计步骤、表现技法，而在于艺术家共同面临的问题和要求——对此艺术家觉得必须做出回应，且并不满足于现有的解决方式，也许还在于在限定的具体背景下，艺术家寻求解决方式的共同倾向。有此种历史观后，我们就不再可能否认每位艺术家都被赋予了一项任务，并且每位艺术家都按自己的方式来完成任务。

我们已讨论过李格尔就这一问题的看法，他认为伟大的艺术家个人都是超验的审美意志，即艺术意志的执行者。此隐喻的含义可能是，正如个体的进步是由其艺术个性指引着前行，在超个体的发展中，我们不禁要断言，存在着延续不变的因素：在各种不断变动的现象中保持不变的东西，故而其必然是本质的；并且在风格的承继中以似乎可替换的表达形式出现。经与个人艺术特色的有机发展类比，我们自然会认为，在超个人变化及这种变化的动力之后存在一种观念性的原动力。正如格奥尔格·齐美尔［Georg Simmel］在其历史哲学著作中提出的，语言本身要求有统一的主题，这是描述从一种情况到另一种情况的连贯进程的有利前提。[109]

每当我们说到历史连续性、民族艺术特点或民族性格、民族的艺术动力或艺术意志时，就会借用这种具有内在驱动力的实体来解读，正如我们讨论有机生命体、目的明确的创造者的发展成长一样。但我已不止一次地指出，这些概念都极具争议性。有人声称它们是一切历史观念的基本假设前提；另一些人却把它们看成是一种精神性的历史理论表现而加以抛弃，认为这些人格化的抽象概念并不比被浪漫主义实体化的民族精神［Volksgeist］更真实。在浪漫主义者的想象中，一切有价值的文化产品都源自深层的民族精神。[110]

136

由诸如民族（即便不说种族）特点、遗传性格之类概念的滥用所产生的误导——正如对延续性研究批评者的误导一样——使整体学术研究的合理努力受到否定，且忽视了那些由真凭实据推导出的结果。理性的批评不适于承认行为的内在特点，于是他们有意否认其存在。他们把批判目标瞄准了对历史延续性的拙劣模仿，而非真实事件。任何人面对一件没有标签的作品，就把它判定为意大利式、德国式或拜占庭式艺术，他们都默认了延续性的存在。当然，依靠民族或地区特征这样通行的陈词滥调做判断并不可靠，以此为基础来分类也不合理——优雅、高贵、风趣就是巴黎风格，而德国艺术的特点就是“思想深邃”、感情强烈，等等。延续性的概念必须从作品本身出发，从其构成的谱系秩序中获得，而非从别的领域引进。甚至关心自己的洞察是否与现有观点相符，这也是一种谬误。

在李格尔对荷兰团体肖像画做分析之前，没有人知道或猜想到在荷兰绘画性叙事的具体特征中具有的二元性，即一方面是有目的的行为，另一方面是无利害的关注——一种思想上的迷失状态。[111]需要承认的是，荷兰文化与一些大国文化不同，（就我所知）它缺乏其他能与文学、音乐、建筑同日而语的表现手段，绘画成为**“荷兰风格”**［Dutchness］这一民族特色的构成基础。这一现象本身反映的原则还可推而广之，即视

觉艺术可以表现那些在其他文化形态中无法找到恰当表达形式的事物、内容、经验。艺术也因此被当作*sui generis*［自成一格］的表达手法，而不仅仅是对一些更核心、更综合性的东西，如世界观的记录和反映。正如雅各布·布克哈特清楚地发现，这正是用文字描述艺术现象的主要困难：绘画或雕塑形式无法通过其他表达方式来描述。他说："如果一个人能以文字来表达一件艺术品'深邃的思想和观念'，那艺术可能就是多余的，这件作品也就可能还是未成品。"[112]

我想，没有人敢宣称过去千百年的艺术品是多余的，所以我们或可换个形式表述布克哈特的观点，即艺术作品中的根本思想还没有被其他任何媒介传达出来，这是不争的事实；因此必须赋予视觉艺术领域完全的自主。但这也意味着，中心问题只有借助于此领域的具体术语才能被探讨清楚。这同时也意味着，内在的艺术史研究法——这看似将艺术品剥离了整体的历史生活——在某种程度上不仅是允许的，而且是必需的。当然，艺术史应该被看作通史的一部分，鉴于它与审美对象的特殊关系，应与其他学科享有平等地位。艺术史研究不只是人文学科的注解。

注　释

1 “方法论的作用仅在于能提醒自己那些在实践中已使用过的方法。” Max Weber, ‘Kritsche Studien auf dem Gebiet der kulturwissenschaftlichen Logik. 1. Zur Auseinandersetzung mit Eduard Meyer’, *Archivfür Sozialwissenschaften und Sozialpolitik*, 22, 1905; 重印于Max Weber, *Gesammelte Aufsätzer zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, 1922, p.217。

2 Hans Sedlmayr, ‘Zu einer strengen Kunstwissenschaft’, *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1, Berlin, 1931, p.7ff., esp. p.13ff.; also Sedlmayr, ‘Fischer v. Erlach: Gegenwärtige Erkenntnislage’, *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 1-2, 1927/28-1928/29, p. 116ff, esp. p.118f.

3 Giraldus Cambrensis, *Topographia hibernica* (参见注释 4)。

4 此为帕希特所加。“De libro miraculose conscripto. Inter universa Kildariae miracula, nihil mihi [Giraldo Cambrensi] miraculosius occurrit, quam liber ille mirandus, tempore virginis [S. Brigidae], ut aiunt, angelo dictante conscriptus. Continet hic liber quatuor evangeliorum iuxta Ieronimum concordantiam; ubi quot paginae fere tot figurae diversae, variisque coloribus distinctissimae. Hic Maiestatis vultum videas divinitus impressum: hinc mysticas evangelistarum formas, nunc senas, nunc quaternas, nunc bias alas habentes; hinc aquilam, inde vitulum, hinc hominis faciem, inde leonis; aliasque figuras fere infinitas. Quas si superficialiter et usuali more minus acute conspexeris, litura potius videbitur quam ligatura; nec ullam prorsus attendes subtilitatem, ubi nihil tamen praeter subtilitatem. Sin autem ad perspicacius intuendum oculorum aciem invitaveris, et longe penitius ad artis arcana transpenetraveris, tam delicatas et subtiles, tam arctas et artitas, tam nodosas et vinculatim colligatas, tamque recentibus adhuc coloribus illustratas notare poteris intricateturas, ut vere haec omnia potius angelica quam humana diligentia iam asseveraveris esse composita”. Otto Lehmann-Brockhaus, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahr 901 bis zum Jahr 1307*, 3, Munich, 1956, p.217, no.5940.

5 Henrich Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken*, Bibliothek der Kunstgeschichte, ed. H. Tietzen, Leipzig, 1921, p.12; 重印于Wölfflin, *Kleine Schriften*, ed. J. Gantner, Basel, 1946, p.165ff.; 上文引自第

169 页。

6 Frany Wickhoff, *Römische Kunst (Die Weiner Genesis)*, Berlin, 1912.

7 Max Dvořák, 'Über Greco und den Manierismus', in Dror̆ák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, ed. K. M. Swoboda and J. Wilde, Munich, 1924, p.261ff.

8 这句名言出自李格尔之口，他说："最优秀的艺术史家是那些没有个人趣味的人，因为艺术史研究的关键在于发现历史发展的客观标准。"引自 Max Dror̆ák, 'Alois Riege' (obituary), *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst-und historischen Denkmale*, 3rd series, 4, Vienna, 1905, col.262; 重印于 Dvořák, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, ed. J. Wilde and K. M. Swoboda, Munich, 1929, p.285。

9 Christian Töwe, *Die Formen der entwickelnden Kunstgschichtsschreibung. Zugleich ein Beitrag zur Deutung des Entwicklungsbegriffs*, Neue deutsche Forschungen, Abteilung Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte, ed. A. Stange, 5, Berlin, 1939, p.64 n.8.

10 参见 Otto Pächt, 'The Pre-Carolingian Roots of Early Romanesque Art', in *Studies in Western Art (Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art)*, 1, Princeton, 1963, p.67ff。

11 现藏柏林铜版画收藏馆的一件 15 世纪早期的素描作品，可能有助于我们重构这件雕塑的原始状况，这幅素描作品的复制图见 Elfried Bock, *Zeichnungen Deutscher Meister im Kupferstichkabinett zu Berlin*, no.776, pl.122。重构作品的原始状况是任何判断和艺术史分析的先决条件。但这种重构不可能不考虑文字阐释，在确定如何重建原始状况之前，必须要考虑许多因素。前不久藏在柏林的这幅素描被解释为是祭坛正面画的一部分。——帕希特注

12 Annemarie Schwarzweber, *Das Heilige Grab in der deutschen Bildnerei des Mittelalters*, Freiburg/Breisgau, 1940, p.10ff., esp. p.12.

13 Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte, Gedruckets und Ungedrucktes*, Basel, 1941, p.74.

14 Ibid.

15 Dagobert Frey, *Gotik und Renaissance,* Augsburg, 1929, p.143.

16 Frida Schottmüller, *Donatello*, Munich, 1904, p.53.

17 Horst W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, 2, Princeton, 1957, p.198ff.

18 参见 Artur Rosenauer, *Studien zum frühen Donatello*. Skulptur im projektiven Raum der Neuzeit, Wiener kunstgeschichtliche Forschungen, 3, Vienna, 1975。

19 Hans Folnesics, *Brunelleschi. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Frührenaissance-Architektur*, Vienna, 1915, p.57.

20 Hans Folnesics, *Brunelleschi. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Frührenaissance-Architektur*, Vienna, 1915, p.59.

21 Hans Sedlmayr, 'Gestaltetes Sehen', *Belvedere*, 8, 1925, p.65; Sedlmayr, *Die Architektur Borrominis*, Berlin, 1930; 2nd edn, 1939, p.24ff.

22 参见 Otto Pächt, 'Die historische Aufgabe Michael Pachers', *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1, 1931,

p.104f.; 重印于Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis: Ausgewählte Schriften*, Munich, 3rd edn, 1995, p.59ff。

23 Henrich Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken*, Bibliothek der Kunstgeschichte, ed. H. Tietzen, Leipzig, 1921, p.12; 重印于Wölfflin, *Kleine Schriften*, ed. J. Gantner, Basel, 1946, p.167。

24 Alois Riegl, 'Naturwerk und Kunstwerk. 1', in Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg and Vienna, 1929, p. 56.

25 Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei, 2, Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle*, Berlin, 1924, p.55.

26 Hugo von Tschudi, 'Der Meister von Flémalle', *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XIX, 1898, p.8ff.

27 Georges Hulin de Loo, 'An Authentic Work by Jacques Daret, painted in 1434', *The Burlington Magazine*, XV, 1909, p.202.

28 参见Otto Pächt, 'Die historische Aufgabe Michael Pachers', *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1, 1931, p.98.; 重印于Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis: Ausgewählte Schriften*, Munich, 3rd edn, 1995, p.62。

29 Wilhelm Pinder, *Von den Künsten und der Kunst*, Berlin and Munich, 1984, p.95.

30 Hans Sedlmayr, 'Zu einer strengen Kunstwissenschaft', *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1, Berlin, 1931, p.7ff., esp. p.13ff,; also Sedlmayr, 'Fischer v. Erlach: Gegenwärtige Erkenntnislage', *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 1-2, 1927/28-1928/29, p. 116ff, esp. p.118f.

31 Hans Sedlmayr, 'Gestaltetes Sehen', *Belvedere*, 8, 1925, p.65; Sedlmayr, *Die Architektur Borrominis*, Berlin, 1930; 2nd edn, 1939, p.24ff.

32 Friedrich Kainz, *Vorlesungen über Ästhetik*, Vienna, 1948, p.138.

33 Hans Sedlmayr, 'Zu einer strengen Kunstwissenschaft', *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1, Berlin, 1931, p.14.

34 Ibid., p.16. 作者用的术语是*unter deren Wirksamkeit*。

35 这让我们想起了歌德的诗"ANA Γ KE. Nötigung"（引自*Urworte orphisch*）:

Da ists denn wieder, wie die Sterne wollten:
Bedingung und Gesetz; und aller Wille
Ist nur ein Wollen, weil wir eben sollten
Und vor dem Willen schweigt die Willkür stille.

再一次，如星辰所有的：
条件和律令；我们的意愿
不过是一种意志，因为我们本该如此，
在这种意志面前，自我意愿变得无声无息。

——帕希特注

36 Georg Simmel, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, 5th edn, Munich and Leipzig, 1923, p.38.

37 参见埃德加·温德［Edgar Wind］的著作。

38 参见Otto Pächt, ‘Panofsky’s “Early Netherlandish Painting Ⅰ/Ⅱ”’, *The Berlington Magazine*, 98, 1956, pp. 110ff., 267ff., esp. p.275ff.; also Pächt, ‘Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung’ in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlands (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964)*, III, Berlin, 1967, p.262ff. 第二篇文章后重印出版，参见Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis: Ausgewählte Schtiften*, Munich, 3rd edn, 1995, p.153ff。

39 Hans Sedlmayr, ‘Der Ruhm der Malkunst: Jan Vermeer, “De schilderconst” ’ in *Festschrift Hans Jantzen*, Berlin, 1951, p.169; 重印于Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit* (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 71), Hamburg, 1958, p. 161。

40 Hans Sedlmayr, ‘Der Ruhm der Malkunst: Jan Vermeer, “De schilderconst” ’ in *Festschrift Hans Jantzen*, Berlin, 1951, p.175; 重印于Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit* (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 71), Hamburg, 1958, p.169。

41 对此布克哈特做过评论，他说：“如果一个人能以文字来表达一件艺术品的‘深邃思想和观念’，那艺术可能就是多余的，这件作品也就可能还是未成品。”布克哈特直接指明艺术品不可转变为文字形式。在他看来或许从未有人可能识得伟大艺术品的思想精髓后将其转化为文字符号，或是能将这件艺术品的整个意味通过文字而尽数阐明。如果这确实是艺术品的本质所在，那么布克哈特的论断必然适用于艺术本身：艺术品“可能就是多余的，这件作品也就可能还是未成品。”引自Henrich Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken*, Bibliothek der Kunstgeschichte, ed. H. Tietzen, Leipzig, 1921, p.173。——帕希特注

42 Achilles Bocchius(Achille Bocchi), *Symbolicarum quaestionnum de universo genere...*, Bologna, 1555.

43 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*; *Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1939; 重印于New York, 1962, p.212ff。

44 Cited by Jan Bialostocki, s.v. ‘Iconography’, in Philip Paul Weiner, ed., *Dictionary of the History of Ideas*, 2, New York, 1973, p.530.

45 Giovanni Boccaccio, *Decameron* Ⅵ, 5.

46 Hans Sedlmayr, ‘Der Ruhm der Malkunst: Jan Vermeer, “De schilderconst”’ in *Festschrift Hans Jantzen*, Berlin, 1951, p.173; 重印于Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*(Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 71), Hamburg, 1958, p. 167。

47 Erwin Panofsky, ‘Der Begriff des Kunstwollens’, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, 1920, p.324; 重印于Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, 1964, p.35。

48 Wolfgang Metzger, *Gesetze des Sehens*, Frankfurt am Main, 1953, p.84.

49 Ibid., p.206.

50 Ibid., p.225, fig.262.

51 或许另一个更重要的象征手法的意义最近已很少有人提及了，那就是当艺术品无法呈现或表达某种（如神圣、超自然的）东西时，象征就比再现重要得多；如果人们完全无法呈现这些内容，就只能采用影射的方法，这实际就是象征。——帕希特注

52 指恩斯特·H.贡布里希。

53 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology; Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1939; 再版于New York, 1962 edn, p.11; 重印于Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955, p.35, 以及Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (DuMont Kunsttaschenbücher, 33), Cologne, 1975, p.45。

54 《约翰福音》19：28-29。

55 《约翰福音》19：34-37，引自《出埃及记》12：46。

56 这里我想澄清在对艺术的历史性研究中图像志的功能价值。虽然直到本世纪（20世纪）初仍将图像志看作是艺术史的辅助研究手段，但最近几年已成为图像志的时代；尤其在图像学的名义下，图像志研究认为自己有助于深入洞悉艺术品的内在意义，因此在艺术史研究中要争取霸主地位。——帕希特注

57 Wilhelm Pinder, *Von den Künsten und der Kunst*, Berlin and Munich, 1984, p.52.

58 Philip Norman, ed., 'Nicholas Hilliard's "Treatise concerning the Art of Limning"', *Journal of the Walpole Society*, 1, 1912, pp.1-54.

59 参见Otto Pächt, 'Das Ende der Abbilidtheorie', *Kritsche Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, Ⅲ/Ⅳ, 1930-1932, p.7; 重印于Pächt, *Methodisches zur kunsthischen Praxis: Ausgewählte Schriften*, Munich, 3rd edn. 1995, p.121ff.。

60 Hans Sedlmayr, 'Gestaltetes Sehen', *Belvedere*, 8, 1925, p.65; Sedlmayr, Die Architektur Borrominis, Berlin, 1930; 2nd edn, 1939, p.24ff.

61 'Nam cum ars habeat sua vocabula propria quemadmodum et cetere artium et nos non inveniremus in grammatica Latina verba convenientia in omnitus, apposuimus illa que magis videbantur esse propinqua per que intelligi possit intentio nostra'. 原文引自Johann Gottlob Schneider, *Ad reliqua librorum Friderici Ⅱ. (de arte venandi cum avibus) et Alberti magni capita (de falconibus) commerntarii cum auctario emendationum atque annotationum ad Aeliani de natura animalium libros*, Leipzig, 1789.

62 赖内·玛利亚·里尔克于1907年10月23日写给妻子克拉克［Clara］的信。引自Rilke, *Briefe über Cézanne*, ed. Clara Rilke (Insel-Bücherei, 747), Frankfurt am Main, 1962, p.44f. An English translation by Joel Agee exists under the title *Letters on Cézanne*, New York, 1985; London, 1988。

63 Olga von Gerstfeldt, 'Venus und Violante', *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, III, 1910, p.366.

64 Erwin Panofsky, *Herkules am Scheideweg*, Berlin, 1930, p.173ff.

65 Erwin Panofsky, *Herkules am Scheideweg*, Berlin, 1930, p.178f.

66 Louis Hourticq, 'La "Fontaine d'amour" de Titien', *Gazette des Beaux-Arts*, 4th series, 13, 1917, p.288 ; Hourticq, *La Jeunesse de Titien*, Paris, 1919, p.127.

67 W. Friedländer, 'La tintura delle rose (the Sacred and Profane Love) by Titian', *Art Bulletin*, XX, 1938, p.320; also R. Wischnitzer-Bernstein, 'A New Interpretation of Titian's Sacred and Profane Love', *Gazette des Beaux-Arts*, 6th series, 23, 1943, p.89.

68 他用的术语是 *Vorstellungsüberschuss*. Friedrich Kainz, *Vorlesungen über Ästhetik*, Vienna, 1948, p.164。

69 A. L. Plehn, 'Neue Styleklärung', *Gegenwart*, LXII, 1902, p. 280ff.

70 Christian Töwe, *Die Formen der entwickelnden Kunstgschichtsschreibung. Zugleich ein Beitrag zur Deutung des Entwicklungsbegriffs*, Neue deutsche Forschungen, Abteilung Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte, ed. A. Stange, 5, Berlin, 1939, p.27.

71 Max Dvořák, 'Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIV, 1903, p.167; and especially Dvořák, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, ed. J. Wilde and K. M. Swoboda, Munich, 1925, p.14.

72 Ibid.

73 Julius von Schlosser, *'Stilgeschichte' und 'Sprachgeschichte' der bildenden Kunst* (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophischhistorische Abteilung, Jahrgang 1935, I), Munich, 1935.

74 Benedetto Croce, 'Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bildenden Kunst', trans. and ed. Julius von Schlosser, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, IV (XVIII), 1926, p.8.

75 Kurt Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Bendeutung seines Frühstils*, Berlin, 1960, p.8.

76 但从迪尔克·费莱特［Dirk Vellert］所绘的同一主题的素描来看，并不是拉斯特曼发明了这一母题，迪尔克·费莱特的素描现藏于不伦瑞克［Braunschweig］(Kurt Bauch, *Die Kunst des jungen Rembrandt*, Heidelberg, 1933, fig.7.) ——帕希特注

77 Kurt Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Bendeutung seines Frühstils*, Berlin, 1960, p.102.

78 参见Arthur von Schneider, *Caravaggio und die Neiderländer*, Marburg an der Lahn, 1933; 或Exh. Cat. *Caravaggio en de Nederlanden*, Utrecht and Antwerp, 1952。

79 Konrad Fiedler, 'Aphorismen', in Fiedler, *Schriften zur Kunst*, II, Munich, 1971, p.120.

80 Christian Töwe, *Die Formen der entwickelnden Kunstgschichtsschreibung. Zugleich ein Beitrag zur Deutung des Entwicklungsbegriffs*, Neue deutsche Forschungen, Abteilung Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte, ed. A. Stange, 5, Berlin, 1939, p.39.

81 对李格尔的研究也可参考 Otto Pächt, 'Art Historian and Art Critics, VII: A. Riegl', *The Burlington Magazine*, 105, 1963, p.188ff.；后以原英文重印，'Alois Riegl' in Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis: Ausgewählte Schriften*, Munich, 3rd edn, 1955, p.141ff。

82 参见 Otto Pächt, 'Typenwandel im Werk des Hugo van der Goes', *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 22, 1969, p.43。

83 Marx Dvořák, review of F. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, in Kunstgeschichtliche

Anzeigen, 1911, 3-4, p.94f.; 重印于Dvořák, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, ed. J. Wilde and K. M. Swoboda, Munich, 1929, p.350f.

84 Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1913, p.338.

85 Friedrich Kainz, *Vorlesungen über Ästhetik*, Vienna, 1948, p.114.

86 Otto Benesch, *Rembrandt*, Geneva, 1975, p.76ff.

87 Ibid., p.217.

88 Ibid.

89 Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Vienna, 1931, text vol., p.215. An English translation by Evelyn Kain is forthcoming under the title *Dutch Group Portraiture* (Texts & Documents: A Series of the Gettz Center Publicaiton Programs), Los Angeles.

90 Ibid., p.217.

91 Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, ed. K. M. Swoboda and O. Pächt, Graz and Cologne, 1966. A posthumous publication.

92 Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1913, p.174.

93 George Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, 3, Berlin and Leipzig, 1926, p.28; 2nd edn, 1931, p36.

94 Alois Riegl, 'Naturwerk und Kunstwerk. I', in Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg and Vienna, 1929, p. 60.

95 Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, Vienna, 1901; 2nd edn, Vienna, 1927. An English translation by Rolf Winkes exists under the title *Late Roman Art Industry*, Rome, 1985.

96 Ibid., p.216f.; 1927 edn, p.404.

97 Otto Pächt, 'Art Historians and Art Critics, Ⅵ : A. Riegl', *The Burlington Magazine*, 105, 1963, p.188ff.; 后以英语原文重印，改名为'Alois Riegl' in Pächt, *Methodiches zur kunsthistorichen Praxis*, Munich, 3rd edn, 1995, p.141ff。

98 Hans Sedlmayr, *Kunstwerk und Kunstgeschichte* (Hefte des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität München, 1), Munich, 1956, p.16; 重印于Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, Hamburg, 1958, p.100.

99 Ibid., p.37; 1958 年重印, p.119. 使用的术语是 *Wertrelief*。

100 Ernst Garger, 'Über Wertungsschwierigkeiten bei mittelalterlicher Kunst', *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, Ⅴ, 1932-33, p.97ff.

101 Ernst Garger, 'Über Wertungsschwierigkeiten bei mittelalterlicher Kunst', *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, Ⅴ, 1932-33, p.110.

102 Wolfgang Metzger, *Schöpferische Freiheit*, Frankfurt am Main, 1962.

103 Ibid., p.83.

104 Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation*, Berlin, 1926.

105 Hans Sedlmayr, 'Kunstgeschichte als Geistesgeschichte', *Wort und Wahrheit*, 4, Freiburg/Breisgau, 1949; 重

印于 Seldlmayr, *Kunst und Wahrheit*, Hamburg, 1958, p.81。

106 Julius von Schlosser, *'Stilgeschichte' und 'Sprachgeschichte' der bildenden Kunst* (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophischhistorische Abteilung, Jahrgang 1935, I), Munich, 1935， p.8.

107 'Was ist denn an dem ganzen Wicht/ Original zu nennen?' J. W. Goethe, 'Vom Vater habe ich die Statur...', *Zahme Xenien*, section 7.

108 Max Dvořák, 'Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXⅣ, 1903, p.167; and especially Dvořák, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, ed. J. Wilde and K. M. Swoboda, Munich, 1925, p.14.

109 Georg Simmel, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, 5th edn, Munich and Leipzig, 1923, p.205.

110 参见 Otto Pächt, *Methodiches zur kunsthistorichen Praxis*, Munich, 3rd edn, 1995, pp.64ff., 107ff., 129ff。

111 Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Vienna, 1931, text vol., p.11ff.

112 转引自 Heinrich Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken*, Bibliothek der Kunstgeschichte, ed. H. Tietze, Leipzig, 1921, p.12; 重印于 Wölfflin, *Kleine Schriften*, ed. J. Gantner, Basel, 1946, p.173。

奥托·帕希特著述年表

'Ein neuer Ouwater?', *Kunstchronik*, 57 (n.s.33), Leipzig, 1921/22, pp.820-821.

'Eine Duecento-Madonna', *Belvedere*, 6, Vienna, 1924, pp.7-14.

'Das Verhältnis von Bild und Vorwurf in der mittelalterlichen Entwicklung der Historiendarstellung', PhD typescript, Vienna, 1925.

'Die Datierung der Brüsseler Beweinung des Petrus Christus', *Belvedere*, 9/10, Vienna, 1926, pp.155-166.

New edition and appendixes to A.Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, Vienna, 1927.

Review of *Dierick Bouts-Joos van Gent* by M.J.Friedländer, Berlin, 1925 (Die altnie-derländische Malerei, III), in *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 1/2, Leipzig, 1927/28, 1928/29, pp.37-54.

'Zur jüngsten Literatur über die gotische Tafel- und Glasmalerei Österreichs', *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 1/2, Leipzig, 1927/28, 1928/29, pp.161-175.

Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg, 1929.

'Das Ende der Abbildtheorie', *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 3/4, Leipzig, 1930/1, 1931/2, pp.1-9. Reprinted in Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis: Ausgewählte Schriften*, eds. Jörg Oberhaidacher, Artur Rosenauer and Gertraut Schikola, Munich 1977, pp.121-128.

As editor, *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1-2, Berlin, 1931/33.

'Die historische Aufgabe Michael Pachers', *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1, Berlin, 1931, pp.95-132. Reprinted in Pächt, *Methodisches* (op. cit.), pp.59-106.

'Die Bildillusion in der Malerei des 15. Jahrhunderts', paper delivered at the conference of the Kunstw issenschaftliche Gesellschaft Freiburg/Br. on 8 July 1931 and reproduced in *Oberrheinische Kunst*, 5, Freiburg/Br., 1932, p.258f.

'Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts', *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 2, Berlin, 1933, pp.75-100. Reprinted in Pächt, *Methodisches* (op. cit.), pp.17-58.

Review of 'Romeinsche Kunstgeschiedenis' by G.A.S. Snijder, *Tijdschrift voor geschiedenis*, 40, 1925, in *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 6, Zürich, Leipzig, 1937, pp.3-15. Reprinted in Pächt, *Methodisches* (op. cit.), pp.129-140.

'A Bohemian Martyrology', *The Burlington Magazine*, 73, London, 1938, pp.192-204.

'Jean Fouquet: A study of his style', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4, London,1940/41, pp.85-102.

'A Book of Hours by Jean Fouquet', *The Bodleian Library Record*, I, Oxford, 1941, pp.245-247.

'A Giottesque Episode in English Medieval Art', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 6, London, 1943, pp.51-70 (reprinted in *England and the Mediterranean Tradition*, Oxford, 1945, pp.40-59).

'Holbein and Kratzer as Collaborators', *The Burlington Magazine*, 84, London, 1944, pp.134-139.

'The Master of Mary of Burgundy', *The Burlington Magazine*, 85, London, 1944, pp.295-300.

'Two Manuscripts of Ellinger, Abbot of Tegernsee', *The Bodleian Library Record*, 2, Oxford, 1947, pp.184-185.

The Master of Mary of Burgundy, London, 1948.

Catalogue entries in [Exh. Cat.] *Italian Illuminated Manuscripts from 1400-1550*. Catalogue of an exhibition in the Bodleian Library, Oxford, 1948.

'Anglo-Saxon Studies on Illumination. Supplement to the Bibliography 1939/1945', *Scriptorium*, 3, Antwerp/Brussels, 1949, pp.159-160.

'Hugo Pictor', *The Bodleian Library Record*, 3, Oxford, 1950, pp.96-103.

'Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, London, 1950, pp.13-47. Reprinted in *The Garland Library of Art*, vol.5. *Medieval Art*, New York, 1979.

'The Tower of Barbara and the Tower of Babel', in *Festschrift for Johannes Wilde*, London, 1951 (typescript copy in Courtauld Institute of Art, London).

Byzantine Illumination, Oxford, 1952 (Bodleian Picture Books, 8).

'The "Carrying of the Cross" by Bernard van Orley', *Oriel Record*, Oxford, 1952, pp.16-20.

'Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und Renaissance', *Alte und Neue Kunst*, 1, Vienna, 1952, pp.70-78. Reprinted in Pächt, *Methodisches* (op. cit.), pp.107-120.

'Eine wiedergefundene Tacuinum-Sanitatis-Handschrift', *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3rd Series, 3/4, Munich 1952/53, pp.172-180.

Catalogue entries in [Exh. Cat.] *Flemish Art 1300-1700: Winter Exhibition 1953-1954*, Royal Academy of Arts, London,1953.

'A New Book on the Van Eycks', *The Burlington Magazine*, 95, London, 1953, pp.249-253 (review of L.Baldass, *Jan van Eyck*, London, 1952).

With Jeanne Pächt, 'An Unknown Cycle of Illustrations of the Life of Joseph', *Cahiers Archéologiques*, 7, Paris, 1954, pp.35-49.

'Die Anfänge der humanistischen Buchdekoration', paper given at the conference 'Ursprünge und Anfänge der Renaissance', Munich, March 1954. Printed in *Kunstchronik*, 7, Munich, 1954, p.147.

Review of *The Canterbury School of Illumination* by C.R. Dodwell, in *The Oxford Magazine*, Oxford, 1955, p.298.

'Panofsky's Early Netherlandish Painting I, II', *The Burlington Magazine*, 98, London, 1956, pp.110-116, 267-279.

'A Forgotten Manuscript from the Library of the Duc de Berry', *The Burlington Magazine*, 98, London, 1956, pp.146-153.

'René d'Anjou et les Van Eyck', *Cahiers de l' association internationale des études françaises*, Paris, 1956, pp.41-57.

'The Illustrations of St.Anselm's Prayers and Meditations', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 19, London, 1956, pp.68-83.

'Un tableau de Jacquemart de Hesdin?', *Revue des Arts*, 6, Paris, 1956, pp.149-160.

'Notes and Observations on the Origin of Humanistic Book-Decoration', in *Fritz Saxl, 1890-1948. A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, London, 1957, pp.184-194.

'Ephraimillustration, Haggadah and Wiener Genesis', in *Festschrift für Karl Maria Swoboda*, Vienna, 1959, pp.213-221.

Review of *Van Eyck Problemen* (*De Levensbron - Het Werk van een Leerling van Jan van Eyck*) by Josua Bruyn, Utrecht, 1957, in *Kunstchronik*, 12, Munich, 1959, pp.254-258.

With C.R. Dodwell and F.Wormald, *The St.Albans Psalter* ('The Full Page Miniatures' by O.Pächt), London, 1960 (Studies of the Warburg Institute, 25).

'Zur Vorgeschichte des Buches "Nachlass zu Lebzeiten"', in *Robert Musil. Leben. Werk, Wirkung*, Zürich, 1960, pp.386-387.

Review of *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem* by H.Buchthal, Oxford, 1957, in *Medium Aevum*, 29, Oxford, 1960, pp.151-154.

'The "Avignon Diptych" and Its Eastern Ancestry', in *De Artibus Opuscula* XL. *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, pp.402-421.

'A Cycle of English Frescoes in Spain', *The Burlington Magazine*, 103, London, 1961, pp.166-175.

The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England, Oxford, 1962.

'Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache', in [Exh. Cat.] *Europäische Kunst um 1400*, Vienna, 1962, pp.52-65.

'Art Historians and Art Critics VI: Alois Riegl', *The Burlington Magazine*, 105, London, 1963, pp.188-193. (Reprinted in German translation in *Alois Riegl, Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Vol.I of *Kunstwissenschaftliche Studientexte*, Munich, 1985). Reprinted in Pächt, *Methodisches* (op. cit.), pp.141-152.

'Zur Entstehung des "Hieronymus im Gehäus" ', *Pantheon*, 21, Munich, 1963, pp.131-142.

As joint editor with C.Nordenfalk, *Essais en l' honneur de Jean Porcher, Gazette des Beaux-Arts*, 6 pér., 62, Paris, 1963.

'The Limbourgs and Pisanello', in *Essais en l' honneur de Jean Porcher* (op.cit.), pp.109-122.

Review of *Meditations on the Life of Christ* by I. Ragusa and R.B. Green, Princeton, 1961, in *Medium Aevum*, 32, Oxford, 1963, pp.234-236.

'The Pre-Carolingian Roots of Early Romanesque Art', in *Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art*. Acts of the 20th International Congress on the History of Art, New York, 1961, Vol.1, Princeton, 1963, pp.67-75.

Vita Sancti Simperti, Berlin, 1964.

Obituary of Ludwig Baldass in *Österreichische Hochschulzeitung*, 16, 2, Vienna, 15 January 1964.

As joint editor with K.M. Swoboda, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Graz, Cologne, 1966.

With J.J.G. Alexander, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library, Oxford*, I, *German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools*, Oxford, 1966.

'Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung', in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes: Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Bonn, 1964*, III, Berlin, 1967, pp.262-271. Reprinted in Pächt, *Methodisckes* (op. cit.), pp. 153-64.

'Typenwandel im Werk des Hugo van der Goes', *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 22, Vienna, 1969, pp.43-58.

'Meister Francke-Probleme', in [Exh. Cat.] *Meister Francke und die Kunst um 1400: Ausstellung zur Jahrhundert-Feier der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg, 1969, pp.22-27.

'Die Bischofshofener Ablasstafel', *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 23, Vienna, 1969, pp.1-8.

With J.J.G. Alexander, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library, Oxford*, II, *Italian School*, Oxford, 1970.

'Meister Francke-Probleme', *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 14/15, Hamburg, 1970, pp.77-78.

'Der Weg von der zeichnerischen Buchillustration zur eigenständigen Zeichnung', *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 24, Vienna, 1971, pp.178-184.

With J.J.G. Alexander, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library, Oxford*, Ⅲ, *British, Irish and Icelandic Schools*, Oxford, 1973.

With Ulrike Jenni, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek*, 1, *Französische Schule*, 2 vols., Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, series 1, vol.3, Vienna, 1974.

With Tilo Brandis, *Historia Romanorum*, Cod. 151 of the Staatsbibliothek Hamburg, Berlin, 1974 (Propyläen Facsimile).

'René d'Anjou-Studien, Part 1', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 69, 1973 (Vienna, 1974), pp.85-126.

'Der Autor des Gonella-Bildnisses', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 70, Vienna, 1974, pp.39-86.

As editor of (with introduction) 'Max Dvořák, Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunsthistorischen Forschung', *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 27, Vienna, 1974, pp.7-19.

With Ulrike Jenni, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek*, 3, *Holländische Schule*, 2 vols., Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, series I, vol.3, Vienna, 1975.

'Die früheste abendländische Kopie der Illustrationen des Wiener Dioskurides. Für Hugo Buchtal zum 65. Geburtstag', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38, Munich, Berlin 1975, pp.201-214.

Review of *The Winchester Psalter* by Francis Wormald, London, 1973, in *Kunstchronik,* 28, Munich, 1975, pp.175-182.

'Die niederländischen Stundenbücher des Lord Hastings', in *Litterae textuales. Essays Presented to G.I. Lieftinck*, 4, Amsterdam, 1976, pp.28-32.

With Dagmar Thoss, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der* Österreichischen *Nationalbibliothek*, 2, *Französische Schule*, 2 vols., Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, series I, vol.2, Vienna, 1977.

'René d'Anjou-Studien, Part 2', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 73,1977, pp. 7-106.

Methodisches zur kunsthistorischen Praxis: Ausgewählte Schriften, eds. Jörg Oberhaidacher, Artur Rosenauer and Gertraut Schikola, 1st edn., Munich, 1977; 3rd revised edn. 1995.

' "La Terre de Flandres"', *Pantheon* 36/1, Munich, 1978, pp.3-16.

' "Simon Mormion myt der handt" ', *Revue de l'art*, 46, Paris, 1979, pp.7-15.

'Französiche Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei. Einführende Worte zur Ausstellungseröffnung', *Codices manuscripti*, 5, 1, Vienna, 1979, pp.24-6.

'Kritik der Ikonologie', extracted from *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, pp.235-250, pp.314/5 und reprinted in *Ikonographie und Ikonologie*, ed. Ekkehard Kaemmerling, Cologne, 6th revised edn. 1994.

'Drawings on flyleaves in manuscripts in Oxford', *R. W. Hunt Memorial Exhibition*, Oxford, 1980, pp.73-74.

Obituary of Ludwig Heinrich Heydenreich in *Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 129, Vienna, 1980, pp.381-388.

'Le Portrait de Gonella. Le Problème de son auteur', *Gazette des Beaux-Arts*, 6 Pér., 97. Paris, 1981, pp.1-4.

'Dévotion du Roi René pour Sainte Marie-Madeleine et le sanctuaire de Saint-Maximin', *Chronique méridionale*, 1. Avignon, 1981, pp.15-28.

Methodisches zur kunsthistorischen Praxis (Japanese edition, translated from the German by Koichi Koshi), Tokyo 1982.

With Ulrike Jenni and Dagmar Thoss, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek*, 6, *Flämische Schule*, 1, 2 vols., Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, series 1, vol. 6, Vienna, 1983.

'Die Evangelistenbilder in Simon Benings Stockholmer Stundenbuch (Kgl. Bibl., A 227)', *Nationalmuseum Bulletin*, 7/2, Stockholm, 1983, pp. 71-92.

With Ulrike Jenni and Dagmar Thoss, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek*, 6, *Flämische Schule* II, 2 vols., Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, series 1, vol. 7, Vienna, 1983.

Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung, eds. Dagmar Thoss and Ulrike Jenni, Munich, 1984; 3rd

revised edn. 1989.

Book Illumination in the Middle Ages. An Introduction (Preface by J.J.G. Alexander; translated from the German by Kay Davenport), London, 1986; 2nd edn. 1994.

La miniatura medieval. Una introducción (Translated from the German), Madrid, 1987; 2nd edn. 1993.

'Der Salvator Mundi des Turiner Stundenbuches', *Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octagenarii contextum*, Stockholm, 1987 (Nationalmuseums Skriftserie, N. S. 9), pp.181-190.

Van Eyck, die Begründer der altniederländischen Malerei, ed. Maria Schmidt-Dengler, Munich, 1989; 2nd revised edn. 1993.

Rembrandt, ed. Edwin Lachnit, Munich, 1991.

Le Paysage dans l' art italien. Les premières études d'après nature dans l'art italien et les premières paysages de calendrier (Translated from the English), Paris, 1991.

Historia del arte y metodología (Translated from the German), Madrid, 1986; 3rd edn.1993.

La miniatura medievale. Una introduzione (*Nuova Cultura* 4). (Preface by J.J.G. Alexander; translated from the German), Turin, 1987; 2nd edn. 1993.

Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Grard David (Introduced by Artur Rosenauer; edited by Monika Rosenauer), Munich, 1994.

Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting, ed. Maria Schmidt-Dengler (Translated from the German by David Britt), London, 1994.

Metodo e Prassi nella Storia dell'Arte (Translated from the German), Turin, 1994.

Questions de méthode en histoire de l'art (Preface by Otto Demus; translated from the German), Paris, 1994.

L'enluminure médiévale. Une introduction (Preface by François Avril; translated from the German), Paris, 1997.

Early Netherlandish Painting: From Rogier van der Weyden to Gerard David (Introduced by Artur Rosenauer; edited by Monika Rosenauer; translated from the German by David Britt), London, 1997.

The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s, ed. Christopher S. Wood. Translations of 'Das Ende der Abbildtheorie' ('The End of the Image Theory') and 'Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts' ('Design Principles of Fifteenth-Century Northern Painting'). New York, 1999.

奥托·帕希特维也纳大学开课年表（1963—1972）

1963—1964	中世纪艺术导论
	乔托
1964	古代晚期和基督早期彩绘写本
	丢勒
1964—1965	600—1200年间英国与欧洲大陆的艺术联系，第一、二部分
1965—1966	早期尼德兰绘画 第一、二部分
1966—1967	15世纪的法国绘画
	美术史的实践和方法问题
1967	早期法国绘画
1967—1968	中世纪彩绘写本导论
	15世纪威尼斯绘画
1968	加洛林王朝艺术
1968—1969	乔托和杜奇奥
1969—1970	丢勒
1970	古代晚期和基督教早期彩绘写本和纪念性艺术
1970—1971	古代晚期和基督教早期绘画
	美术史的实践和方法问题
1971—1972	古代晚期和基督教早期彩绘写本
	伦勃朗绘画和版画中的风格问题
1972	早期尼德兰绘画的奠基者

插图目录

何香凝美术馆

本书是一部有关美术史学和研究方法的经典著作，书中荟萃了帕希特杰出的思想和研究成果，探讨了美术史研究的诸多关键问题，对发展论、图像志、图像学、风格问题、鉴定、历史与个人、心理学与艺术史研究等做了深刻反思，同时剖析了李格尔、沃尔夫林、潘诺夫斯基、贡布里希、泽德迈尔等重要美术史家的思想与方法。书中不乏对图像形式的生动描绘，既表现出德语界学者严密的抽象思维能力，也体现了作者缜密的历史逻辑和对艺术的直觉感知力。

本书作者奥托·帕希特是20世纪伟大的美术史家、新维也纳艺术史学派的关键人物。他的最大贡献在于引导读者如何从艺术史的角度来理解艺术品。他强调回到观看本身，美术史所关注的始于眼睛而非文字。

http://www.cp.com.cn
上架建议：艺术　艺术史
ISBN 978-7-100-13160-5
9 787100 131605 >
定价：42.00 元